

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



## TESIS DOCTORAL

**La correlación entre los elementos técnicos y los elementos expresivos  
en la obra de José Val del Omar: análisis fílmico del  
*Tríptico elemental de España***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Víctor Herreruela Ruiz**

Director

Antonio Castro Bobillo

**Madrid, 2014**



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II**  
**Doctorado de Teoría, análisis y documentación cinematográfica**



**LA CORRELACIÓN ENTRE LOS ELEMENTOS  
TÉCNICOS Y LOS ELEMENTOS EXPRESIVOS EN  
LA OBRA DE JOSÉ VAL DEL OMAR:**

**ANÁLISIS FÍLMICO DEL  
*TRÍPTICO ELEMENTAL DE ESPAÑA*  
VOLUMEN I**

**TESIS DOCTORAL PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**VÍCTOR HERRERUELA RUIZ**

Bajo la dirección del Doctor  
Antonio Castro Bobillo  
**Madrid, 2013**

# ÍNDICE Volumen I

## AMPLIO RESUMEN DEL CONTENIDO / EXTENDED SUMMARY

I Introduction .....	
Content of the investigation .....	II
Objectives .....	III
Methodology .....	VI
Conclusions .....	VIII
Short Bibliography .....	X

I. Problemática .....	7
II. Hipótesis .....	10
III. Objetivos .....	12
IV. Estado de la cuestión .....	15
V. Metodología .....	37

## 1. CONTEXTO CINEMATográfico 47

1.1. Introducción .....	47
1.2. Panorama del cine documental hasta 1960 .....	48
1.3. El cine experimental y de vanguardia en España .....	75

## 2. JOSÉ VAL DEL OMAR 85

2.1. Biografía, obra filmica y técnica .....	85
2.2. La dimensión experimental de la obra de José Val del Omar .....	119

<b>3. LAS TÉCNICAS VALDELOMARIANAS</b>	127
3.1. La visión tecnológica de José Val del Omar .....	127
3.2. El sonido diafónico .....	143
3.3. La Teoría de la Visión Táctil .....	149
3.4. El desbordamiento apanorámico de la imagen .....	156
<b>4. EL TRÍPTICO ELEMENTAL DE ESPAÑA</b>	158
4.1. Introducción a los elementos y la Unidad .....	158
4.2. Génesis del proyecto. Análisis y valoración .....	161
4.3. <i>Ojala</i> .....	171
<b>5. AGUAESPEJO GRANADINO. LA PELÍCULA</b>	174
5.1. Génesis de <i>Aguaespejo granadino</i> .....	174
5.2. Desglose por planos de <i>Aguaespejo granadino</i> .....	180
5.3. Precedentes de <i>Aguaespejo granadino</i> .....	198
5.3.1. <i>Vibración de Granada</i> (1935) .....	200
5.3.2. <i>El mensaje de Granada</i> (1951) .....	206
5.3.2.a. Resumen del tratamiento de <i>El mensaje de Granada</i> .....	208
5.3.2.b. Análisis y comparativa con <i>Aguaespejo granadino</i> .....	214
5.4. Ejes temáticos de <i>Aguaespejo granadino</i> .....	220
5.4.1. El agua .....	220
5.4.2. Granada, la Alhambra y el Generalife .....	232
5.4.2.a. Origen histórico de la Alhambra y el Generalife .....	234
5.4.2.b. Granada, la Alhambra y el Generalife en <i>Aguaespejo granadino</i> .....	236
5.4.2.c. Granada, la Alhambra y el Generalife en la obra de José Val del Omar .....	240

5.5. El sonido diafónico de <i>Aguaespejo granadino</i> .....	242
5.6. La imagen de <i>Aguaespejo granadino</i> .....	250
5.6.1. La planificación .....	250
5.6.2. La fotografía, los efectos especiales y las técnicas empleadas .....	255
5.6.3. El montaje .....	259
5.6.4. La composición .....	265
5.7. La recepción de <i>Aguaespejo granadino</i> y su trayectoria .....	272
5.7.1. Trayectoria en vida .....	275
5.7.2. Trayectoria póstuma .....	281

## 6. FUEGO EN CASTILLA. LA PELÍCULA. 284

6.1. Génesis de <i>Fuego en Castilla</i> .....	284
6.2. Desglose por planos de <i>Fuego en Castilla</i> .....	288
6.3. Precedentes de <i>Fuego en Castilla</i> .....	299
6.3.1. Los documentales de las Misiones Pedagógicas (1933-1935) .....	300
6.4. Ejes temáticos de <i>Fuego en Castilla</i> .....	307
6.4.1. El fuego .....	307
6.4.2. El Museo Nacional de Escultura .....	310
6.5. El sonido diafónico de <i>Fuego en Castilla</i> .....	315
6.6. La imagen de <i>Fuego en Castilla</i> .....	318
6.6.1. La planificación y la composición .....	318
6.6.2. La fotografía, los efectos especiales y las técnicas empleadas .....	321
6.6.3. El montaje .....	324
6.7. La recepción de <i>Fuego en Castilla</i> y su trayectoria .....	328

## 7. ACARIÑO GALAICO (DE BARRO). LA PELÍCULA. 330

7.1. Génesis de <i>Acariño Galaico (De barro)</i> .....	330
---	-----

7.2. La conclusión de <i>Acariño galaico (De barro)</i> .....	333
7.3. Desglose por planos de <i>Acariño galaico (De barro)</i> .....	339
7.4. Ejes temáticos de <i>Acariño galaico (De barro)</i> .....	352
7.4.1. El barro .....	352
7.4.2. Arturo Baltar y su obra .....	355
7.4.3. La catedral de Santiago de Compostela .....	358
7.5. El sonido de <i>Acariño galaico (De barro)</i> .....	365
7.6. La imagen de <i>Acariño galaico (De barro)</i> .....	368
7.6.1. La planificación y la composición .....	368
7.6.2. La fotografía, los efectos especiales y las técnicas empleadas .....	372
7.6.3. El montaje .....	373
7.7. La recepción de <i>Acariño galaico (De barro)</i> y su trayectoria dentro del <i>Tríptico elemental de España</i> .....	374

8. CONCLUSIONES .....	378
-----------------------	-----

9. BIBLIOGRAFÍA .....	385
-----------------------	-----

9.1. Bibliografía genérica .....	385
9.2. Bibliografía del Fondo Filmográfico José Val del Omar .....	396
9.2.1. Documentos manuscritos .....	396
9.2.2. Documentos mecanografiados .....	398
9.3. Documentación audiovisual .....	399
9.4. Webgrafía .....	402

## **AMPLIO RESUMEN DE CONTENIDO / EXTENDED SUMMARY**

### **Introduction**

Despite his limited cinematographic production, José Val del Omar is a unique filmmaker who united the artist with the inventor, the hardware technical with the software poet. Val del Omar, legendary and experimental filmmaker, ground-breaker and mystic at the same time, realized personal cinematographic projects and developed plenty of polyhedral investigations in the fields of sound, optics and cinematographic formats.

However, besides being the prophet of the multimedia integration and the precursor of expanded cinema, his name has remained ignored for decades, far from others such as George Méliès, Abel Gance, Segundo de Chomón, or his contemporary in exile, Luis Buñuel. Nevertheless, the cinematographic production of Val del Omar, unknown until recent times except for a very reduced group of experts, is a unique document that guarantee the existence of a consistent and embryonic cinematographic avant-garde preceding the Spanish Civil War that lasted until the Sixties decade, when brand new filmmakers adopted an underground esthetic championed by the United States. This esthetic, so as Val del Omar is doing since the forties of the past century, rethinks the mechanisms on which the cinematographic experience is grounded.

## **Content of the investigation**

In our work we have approached the analysis of *Aguaespejo granadino* (1953-1955), *Fuego en Castilla* (1957-1959) and *Acariño galaico (De barro)* (1961-1981-1995), that are at the core of the tech-artist work of José Val del Omar. To do so, we have divided our study in eight chapters and two final sections that collect the conclusions and bibliography.

In the first chapter we have approached the cinematographic context in which the author got along, from a national and international perspective, half way the avant-garde cinema and the documentary.

In the second chapter, we have put together a complete biographic studio of the character, where his interventions and cinematographic creations are detailed and chronologically ordered. This chapter is completed with an approach to the experimental dimension of the work of José Val del Omar.

In the third chapter we have dealt with the particular technologic vision of Val del Omar, what enabled us to analyse with detail the different cinematographic technique that Val del Omar developed during his career: the diaphonic sound, the Tactil Vision Theory and the apanoramic overflowing of the image.

In the fourth chapter, we study the genesis and analyse the *Tríptico elemental de España*, a posthumous work that Val del Omar conceived in the last years of his life to unify the three ‘elementales’ aforementioned –*Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño galaico (De barro)*– or perhaps to provide them a customary cultural product shape.

In the chapters fifth, sixth and seventh we approached the specific study of the three aforementioned short-films, presented in chronological order of production. To that effect, each movie has been analyzed in detail scene to scene; In addition, we have analyzed the filmic precedents of them, as well as their reviews and their exhibition trajectories. To complete the analysis, we have studied the thematic focus of the films and their technical aspects: planning, photography, special effects, composition, edition and Val del Omar technique associated to the film.

In the eighth chapter we have presented the conclusions reached after completing the objectives of our study and the acceptance or rejection of our hypothesis.

The ninth chapter is dedicated to bibliography and webgraphy consulted.

To conclude, we have included a number of appendices and annexes very helpful to approach the study in detail of the work of Val del Omar. Both are presented bound independently in the Second Volume, for the purpose of easing the lecture.

## **Objectives**

Every frame in Val del Omar's work pretend to touch the spectator. To that end, he used experimental techniques and new devices developed by himself, destined to reinforce the sensory impact of the cinematographic experience. Val del Omar stated that the spectator needs to be addressed in his own language, the language of the instincts; that is the objective laying underneath his cinematographic conception.



On that premise we have approached our study with the purpose of completing the fabulous work provided by Rafael Rodríguez Tranche in his unpublished doctoral thesis: *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*, an in-depth study focused in the classification and definition of the technical work of the film-maker. It constitutes an extremely complicated task sometimes distant from the official perspective of the family of Val del Omar, described in the María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga Archive for two decades.

With the propose of alleviating the shortage filmic studies on his work and making the most of the amazing unity, both thematic and formal of the filmography of Val del Omar, we have analysed in-depth the essential nucleus of his filmic legacy that includes the three elementaries mentioned beforehand, which is the core of his filmic work, that connects with his previous works and with the last part of his filmography.

Hence, the following are the guidelines of this study:

1. Contextualize the filmic and technical work of Val del Omar in the local sphere of the avant-garde and Spanish documentary cinematography, as well as in the international cinematographic context.
2. Contextualize *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño galaico (De barro)* in the director's filmography, to consider the space needed on each film for the general context of his work afterwards.
3. Analyze and evaluate the definitive form given to *Tríptico elemental de España* after Val del Omar passed away.

4. Analyze and revise the reviews in Val del Omar' era, the manuscripts of the director himself and the essays published after he passed away. To this extent the critic opinions derived from the exhibition of every one of his movies gain relevance, as well as the opinion of the author respect them.
5. Analyze in detail, frame to frame, the video and sound tracks of *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño galaico (De barro)*, although this last film will be analyzed with reservations given that it was not edited by the author.
6. Analyze the elements of experimentation and Val del Omar techniques present in every single film mentioned beforehand, and the purposes of Val del Omar on them.
7. Investigate the connection points between Val del Omar and the Spanish cinematographic avant-garde.
8. Identify the continual and common elements that can serve us as a basis to a further deepening of Val del Omar' work.
9. We are ultimately intended to edit the filmic work of Val del Omar that has been preserved up to the present day on a DVD to remove the difficulties of access and viewing of the movies of Val del Omar to general public and future investigators.

## **Methodology**

In order to analyze the subjects for study in this thesis, the film-texts *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño Galaico (De barro)*, we have studied the filmic language, the link between the movies and the thinking of Val del Omar and how they connect with the rest of his filmic and technic work. On our approach to the study of Val del Omar with the objective of applying the conclusions of this thesis to the rest of the directors work, we have considered in the same way the cinematographic and filmic facts and dismissed the philosophical, religious, structural or meaningful speeches as well as psychological, psicoanalitics or any other related to the analysis of the movies mentioned.

To do this thesis and reach the mentioned objectives purposed we have applied number of analytic methods. We will start by those methods that allow us contextualize the work, from a general vision to a more specific one, in the time and life of the author, José Val del Omar. In spite of the fact that Val del Omar' work possess an independent character, that makes a place for itself on the margins of the traditional production structures, and therefore reduce its permeability to the socioeconomic imperatives and the hegemonic cultural models, those are still relevant in our approach to the chosen object for study. For this reason, even though the majority of the cinematographic work of Val del Omar are self-produced and therefore sidestepped from the industrial mainstream that narrows the cinematographic narrative, we cannot just rely on the textual analysis but we must analyze the conditions for production, distribution and exhibition at the same time.

For each object in our study we have provide a thematic analysis of the axis of content followed by a comprehensive formal analysis of the image and the sound, while

we have taken into account that, quoting the cinematographic theorist André Bazin, the problems on content and layout are closely related and it is risky to take content and layout separately on a filmic commentary.

Like every analysis process, our work precise a number of instruments that adjust to the proposed methodology and allow us to address satisfactorily the chosen object for study. We have applied *découpage* as descriptive instrument to alleviate the difficulty of apprehension and film memorization. It is the schematization and decomposition of every primary contents presented on the image and sound tracks in the film, that might lead to ease the description and the quotation. To do so, we have formulated a reference guide trough captures of images from the movie and a dropdown table for ease of consulting, both included in the appendix of the second volume of this work. On every plane of the *découpage* the following parameters are detailed: number of planes according the edition order, codex of plane timing, description, type of plane, camera movement, transition, locution, music, sound effects and other expressive elements of significance.

All *découpage* provides a breeding ground for considering the classified planes and frames as isolated elements. For this reason, we consider that the concept of static image itself denatures the cinematographic experience because it is based on the most faithful representation of movement. However, *découpage* constitutes a descriptive instrument extremely useful to memorize the film, to study it and to present it unequivocally.

In our approach to Val del Omar work we are avoiding certain aspects that can be easily misinterpreted due to the secrecy of his films. It is true that the very pretension of

Val del Omar in his films is to offer the spectator a transcendent spiritual experience. However, his cinematographic praxis doesn't transcend the mere image and sound, hence an interpretative derive wouldn't be justifiable.

As for the documentary instruments used to study the movie, we can divide them in two groups regard his temporary list: on the one hand we have applied documentary elements previous to the broadcasting of the movies –interviews and statements of the author, previous treatment of the script, inedited handwritten or typed documents–; on the other hand, we have applied documentary elements later revealed –statements, cinematographic reviews, articles, analysis, studies and cinematographic texts–.

## **Conclusions**

We then will enumerate and expose the conclusions derived from our study related to the initial hypothesis. Are Val del Omar films means of implementing the technologies that he developed, so his films can be considered an applied sample of his inventions? Or, on the contrary, Val del Omar develops his technological inventions as means of giving a response for the expressive need prior to address the spectator instincts to show them the ineffable, in other words, the things that cannot be expressed orally?

1. Val del Omar is a technoartist, in other words, a creator with a dual nature that has developed both a technical work and an artistic corpus over his life
2. Val del Omar has developed an unifying theory, the mecamic, with what he merges both facets and gives them coherency and homogeneity.

3. The technologic innovations of Val del Omar implies, from his very conception, new forms of cinematographic mise-en-scène.
4. The application of the various techniques happens during the shooting and to a lesser extent in postproduction. That indicates that Val del Omar is aware of the means he is applying and the results he can achieve. It also constitutes an indisputable proof of his artisan style.
5. The use of these techniques appeals to an emotional and intimate dimension of the spectator. Val del Omar stimulates their senses, specially the sight and hearing, with the propose of provoking a fecund reaction that breaks the traditional passive attitude of the spectator on the cinematographic spectacle.
6. Val del Omar's taste for the technical experimentation does not come from a scientific curiosity but from a need for precision when it comes to move the spectator. That is the reason why his incessant search for technology is not a random exploration but a means of counting on the most suitable catalogue of elements of expression for his artistic proposes.
7. If we confront reality with Val del Omar expectations we can conclude that he did not reach his objectives beyond his filmic work. His techniques did not transcend the author and remained as his own repertory of aesthetic concerns. Much the same happened with his tentative to spread the cinematographic spectacle beyond the screen in conjunction with other senses; they have been barely applied, as for the expanded cinema. As a consequence, Val del Omar goes down in history as a curious phenomenon, as an isle film maker barely known national and internationally, an artist in perpetual runaway.

Nevertheless, his singular technologic vision and his attempts to broad the expressive channels for cinema constitute a rich legacy, that beyond the technique and cinematographic creation, will inspire forthcoming generations of filmmakers. So we can assert the filmic experience of Val del Omar, is one of the most personal, coherent and complete ones of the different paths of the cinematographic art.

### **Short Bibliography**

GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús. *Val del Omar. El moderno renacentista*. Granada: Fundación Ibn al-Jatib de estudios y cooperación cultural, 2008.

GUBERN, Román. *Val del Omar, Cinemista*. Granada: Los Libros de la Estrella, Diputación de Granada, 2004.

HERRERO, Sergio (coord.). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* [exposición]. Murcia, Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). *Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar*. Madrid: Ediciones de La Central (MNCARS) y Universidad de Navarra, 2010.

PALOMO PINTO, Gerardo. *En torno a la obra de José Val de Omar: ¿una estructura de la información?*. Director: Antonio Sánchez-Bravo. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Periodismo III, Madrid, 1992.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*. Director: Antonio Lara. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Madrid, 1995.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. *Val del Omar: sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). *Ínsula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y Semana de Cine Experimental, 1995.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (comisario). *Galaxia Val del Omar*. Madrid: Instituto Cervantes, 2004.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. *Más allá del Surrealismo*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 2000.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *José Val del Omar: Tríptico Elemental de España*. Granada, Madrid: Diputación de Granada, MNCARS, 1996.

VAL DEL OMAR, José. *35 Pasos de la trayectoria de un hombre de Fe empeñado en traer futuro a nuestro presente*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1977, 5 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Autobiografía*. [Manuscrito]. Madrid: 9 de diciembre de 1980, 7 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Bases de la publicidad y reclamo para el espectáculo*. [Manuscrito]. S.l.: 1981-1982, página única.

VAL DEL OMAR, José. *Cada momento más que pasa...* [Manuscrito]. S.l.: s.f., 6 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Carta a D. Alfredo Timermans*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 26 de abril de 1974, 3 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Currículo*. [Documento mecanografiado]. S.l.: posterior a 1970, 5 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Diafonía*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1956, 2 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Diafonía: Creyente y descreído*. [Manuscrito]. S.l.: s.f., 5 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Diferencia entre el luminotécnico actual y el táctil*. [Documento mecanografiado]. Madrid: s.f., página única.

VAL DEL OMAR, José. *El cine es, por encima de todo...* [Manuscrito]. S.l.: julio 1959, página única.

VAL DEL OMAR, José. *En esta mi encarnación...* [Manuscrito]. Madrid: 1979, 7 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *El hombre está en una jaula formada por las caídas*. [Manuscrito]. Madrid: s.f., página única.

VAL DEL OMAR, José. *En la Alhambra no hay...* [Manuscrito]. S.l.: s.f., página única.

VAL DEL OMAR, José. *El mensaje de Granada*. [Manuscrito]. Madrid: 1951, 57 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *En recuerdo a 3 Manueles*. [Manuscrito]. S.l.: s.f., página única.



VAL DEL OMAR, José. *Memoria descriptiva sobre aparato reproductor fotoeléctrico de dos bobinas sonoras*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 30 de noviembre de 1944, 12 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *La mecánica de el personaje Cicuta*. [Manuscrito]. S.l.: s.f., 6 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Presentación en el Instituto de Cultura Hispánica*. [Manuscrito]. Madrid: 1955, 11 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Presupuesto Aguaespejo*. [Documento mecanografiado]. Madrid: s.f., 4 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Raíz de Aguaespejo*. [Manuscrito]. S.l.: 1955, 4 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1 de febrero de 1965, 7 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Sobre la Corporación del Fonema Hispánico*. [Manuscrito]. Madrid: 1980.

VAL DEL OMAR, José. *Sobre la diafonía*. [Documento mecanografiado]. S.l.: s.f., 3 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Son tus ojos manos del espíritu...* [Manuscrito]. S.l.: s.f., página única.

VAL DEL OMAR, José. *S8* [Manuscrito - listado de carretes]. S.l.: s.f., 2 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Técnicas Españolas que pueden ser motivo de investigación dentro del laboratorio de la E.O.C.* [Documento mecanografiado]. Madrid: 1965, 3 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Tecnología democrática*. [Manuscrito]. S.l.: s.f., 3 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Textos Fuego en Castilla*. [Manuscrito]. S.l.: s.f., 8 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Tierra, fuego y agua de España*. [Manuscrito]. Madrid: 1982, 11 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Triptico Elemental de España*. [Manuscrito]. Madrid: s.f., página única.

VAL DEL OMAR, José. *Triptico elemental de España (50-62)*. [Manuscrito]. Madrid: s.f., página única.

VAL DEL OMAR, José. *Triptico en BN elemental*. [Manuscrito]. Madrid: s.f., 4 páginas.

VAL DEL OMAR, José. SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, María José (selección y adaptación). *Tientos de Erótica Celeste*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992.

VAL DEL OMAR, José; SANTOS, María Luisa: *Poseías mami*. [cinta de casete]. Madrid: c. 1973.

VIVER, Javier. *Laboratorio de Val del Omar: una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar*. Directora: Consuelo de la Cuadra González-Meneses. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Madrid, 2010.

VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010.

## I. PROBLEMÁTICA

José Val del Omar es, a pesar de la escasa producción cinematográfica que conservamos, un cineasta único que aunó al artista con el inventor, al técnico del *hardware* con el poeta del *software*. Cineasta legendario y experimental, pionero del cine a la par que místico, Val del Omar realizó personales proyectos cinematográficos y desarrolló abundantes y poliédricas investigaciones en los campos del sonido, la óptica y los formatos cinematográficos.

Sin embargo, a pesar de ser profeta de la integración multimedia y precursor del cine expandido, su nombre ha permanecido ignorado durante décadas, muy lejos de los nombres de otros pioneros como George Méliès, Abel Gance, Segundo de Chomón, o incluso su coetáneo en el exilio, Luis Buñuel. A pesar de ello, la obra cinematográfica de Val del Omar, hasta hace poco desconocida salvo para un reducido grupo de expertos e iniciados, es un documento único, que avala la existencia de una embrionaria y consistente vanguardia cinematográfica española anterior a la Guerra Civil que se prolongó hasta la década de los años setenta, cuando los nuevos realizadores adoptaron una estética *underground* abanderada, en su mayor parte, desde los Estados Unidos; una estética que, como viene haciendo Val del Omar desde los años cuarenta del siglo pasado, replantea los mecanismos en los que se asienta la experiencia cinematográfica.

En nuestro trabajo abordaremos el análisis de *Aguaespejo granadino* (1953-1955), *Fuego en Castilla* (1957-1959) y *Acariño galaico (De barro)* (1961-1981-1995), los tres ejes filmicos que vertebran toda la obra tecno-artística de José Val del Omar. Para ello

dividiremos nuestro estudio en ocho capítulos y un par de apartados finales que recogerán las conclusiones y la bibliografía.

En el primer capítulo abordaremos desde una perspectiva nacional e internacional, el contexto cinematográfico en el que se desarrolló el autor, a mitad de camino entre el cine de vanguardia y el cultivo del documental.

En el segundo capítulo compondremos un completo estudio biográfico del personaje, donde se detallan y ordenan cronológicamente tanto sus invenciones como sus creaciones cinematográficas. Este capítulo se completa con un acercamiento a la dimensión experimental de la obra de José Val del Omar.

En el tercer capítulo trataremos la particular visión tecnológica de Val del Omar, lo que nos permitirá analizar con detalle las diferentes técnicas cinematográficas que Val del Omar desarrolló durante su carrera: el sonido diafónico, la Teoría de la Visión Táctil<sup>1</sup> y el desbordamiento apanorámico de la imagen.

El cuarto capítulo lo dedicaremos a estudiar la génesis y analizar el *Tríptico elemental de España*, obra póstuma que Val del Omar concibió en últimos años de su vida para dotar de unidad a los tres elementales<sup>2</sup> citados –*Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño galaico (De barro)*– o tal vez para estandarizarlos con una forma de producto cultural al uso.

---

<sup>1</sup> Reproducimos aquí el término “táctil” tal y como gustaba hacerlo Val el Omar, sin tilde.

<sup>2</sup> Val del Omar se refiere a sus películas como elementales para distanciarlas del concepto de cine documental y acercarlas al lenguaje poético. Al establecer su propia categoría filmica Val del Omar altera la terminología tradicional del documental emulando a literatos coetáneos que impulsaron sus propios géneros: nivolas, greguerías, esperpentos, etc.

A lo largo del quinto, sexto y séptimo capítulo abordaremos el estudio específico de cada uno de los cortometrajes anteriores, según el orden cronológico de producción. Para ello cada película será analizada con detalle plano a plano; además se estudiarán los precedentes filmicos de las mismas, así como su recepción crítica y sus trayectorias de exhibición. Para completar el análisis estudiaremos los ejes temáticos en los que se sustentan cada una de las películas y los aspectos técnicos de las mismas: planificación, fotografía, efectos especiales, composición, montaje y técnica valdelomariana asociada al film.

En el octavo capítulo expondremos las conclusiones a las que hemos llegado tras completar los objetivos de nuestro estudio y si corroboramos o desestimamos la hipótesis inicial propuesta.

El último capítulo, el noveno, se destinará a la bibliografía y webgrafía consultada.

Para finalizar, hemos incluido unos apéndices y anexos que nos serán de gran ayuda para abordar el estudio en detalle la obra de Val del Omar. Tanto los apéndices como los anexos se presentan con una encuadernación independiente del resto del trabajo, dentro del Volumen II, con objeto de facilitar al lector una herramienta para que pueda seguir el estudio con mayor comodidad.

Como veremos a continuación y para paliar la “dificultad de aprehensión y memorización del film”<sup>3</sup>, en nuestro estudio emplearemos la técnica del *découpage*<sup>4</sup>, es

---

<sup>3</sup> AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002. P. 55.

decir, la esquematización y descomposición de todos los contenidos primarios presentes en la banda de imagen y sonido de una película. Para ello hemos elaborado una guía de referencia que se compone de un esquema visual de la planificación –que contiene capturas de imagen de cada plano de cada película– y una tabla de referencia esquemática en la que se detallan plano por plano diversos aspectos de cada una de las películas estudiadas. Además, los apéndices incluyen una completa filmografía del cineasta que permite contextualizar su obra cinematográfica anterior y posterior a la realización de las películas que componen el *Tríptico elemental de España*. En los anexos incorporaremos la transcripción de algunos de los documentos de mayor relevancia empleados para este estudio.

## II. HIPÓTESIS

Como veremos a lo largo del desarrollo de nuestra investigación, José Val del Omar es un cineasta singular, no solo por su particular concepción de lo cinematográfico, sino por el lugar prácticamente único que ocupa dentro de la historia del cine español: sus películas, a pesar de ser casi invisibles durante décadas, constituyen un nexo de unión entre la primera vanguardia cinematográfica española y la segunda. Por esta razón, la hipótesis de este trabajo se centra en la práctica experimental de Val del Omar y en las razones y los motivos que le conducen a tal modo de realización cinematográfica: una práctica fílmica realizada en completa soledad, sin seguir la directrices de un guión.

---

<sup>4</sup> Al tratarse de una palabra que no tiene traducción exacta en castellano empleamos el término en francés, por estar universalmente aceptado, incluso en los estudios de lengua inglesa.

Tanto *Aguaespejo granadino* como *Fuego en Castilla* y *Acariño galaico (De barro)* son el fruto de la búsqueda de un lenguaje cinematográfico personal que tiende a la universalidad en el momento de su recepción por parte de los espectadores. Para la realización cada una de las películas mencionadas Val del Omar se sirve de numerosas técnicas que había desarrollado previamente: el sonido diafónico, la tactilVisión o el desbordamiento apanorámico. De ahí que el estilo de la escritura fílmica de Val del Omar resulte inseparable de los avances tecnológicos que él mismo desarrolla a partir de su concepción integradora del mundo y el espectáculo, aspectos ambos que abordaremos a lo largo de nuestro estudio.

Así, la propia naturaleza dual de Val del Omar, artista e inventor, hombre de razón y místico, nos lleva a plantearnos la siguiente hipótesis, basada en la correlación que puede existir entre los elementos expresivos y los elementos técnicos: ¿Son las películas de Val del Omar un medio en el que poner en práctica de las tecnologías que desarrolla, de tal modo que sus filmes se pueden considerar como una muestra aplicada de sus invenciones? ¿O tal vez es al contrario y Val del Omar desarrolla sus invenciones tecnológicas como medio para responder a la necesidad expresiva previa de dirigirse a los instintos del espectador para mostrarle lo inefable, es decir, aquello que no puede expresarse con el lenguaje verbal?

Son estas las cuestiones sobre las que pretendemos arrojar luz a lo largo de nuestra investigación a través del análisis de las películas que componen el *Tríptico elemental de España*.

### III. OBJETIVOS

Val del Omar pretendía en cada fotograma conmover al espectador. Para ello se sirvió de técnicas experimentales y de nuevos dispositivos elaborados por él, destinados a reforzar el impacto sensorial del espectáculo cinematográfico. Val del Omar afirmaba que al espectador hay que hablarle en su propio lenguaje, el lenguaje del instinto; éste es el objetivo que subyace en su singular concepción integral del fenómeno cinematográfico.

Partiendo de esta idea como base de nuestra investigación abordaremos nuestro estudio con el objetivo de completar el estupendo trabajo que desarrolló Rafael Rodríguez Tranche en su tesis doctoral inédita, *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*<sup>5</sup>, un estudio profundo centrado en la clasificación y definición de la obra técnica del cineasta, tarea harto complicada que en algunos casos se aleja de la perspectiva “oficial” que la familia del cineasta, a través del Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, ha desarrollado durante las dos últimas décadas.

Aprovechando la asombrosa unidad, tanto temática como formal, de la filmografía de Val del Omar y con objeto de paliar la carencia de estudios filmicos sobre su obra, analizaremos en profundidad el núcleo esencial de su legado filmico que abarca tres elementales –*Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño galaico (De barro)*–,

---

<sup>5</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*. Director: Antonio Lara. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Madrid, 1995.



pilar central de su obra filmica que se relaciona tanto con sus obras anteriores<sup>6</sup>, como con la última parte de su filmografía<sup>7</sup>.

Así, los objetivos de nuestro trabajo son los siguientes:

1. Contextualizar la obra filmica y técnica de Val del Omar en el ámbito local de la cinematografía de vanguardia y documental española, así como en el contexto cinematográfico internacional.
2. Contextualizar *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acaríño galaico (De barro)* dentro de la filmografía del director, para después considerar el espacio que ocupa cada película en el contexto general de su obra.
3. Analizar y valorar la forma definitiva que se dio al *Tríptico elemental de España* tras el fallecimiento de Val del Omar.
4. Revisar y analizar el material crítico y los artículos de la época de Val del Omar, los manuscritos del propio director y las obras ensayísticas publicadas tras su fallecimiento en 1982. En este punto resultan de relevancia las opiniones críticas

---

<sup>6</sup> Nos referimos a *Semana Santa en Lorca* (1934), *Semana Santa de Cartagena* (1934), *Fiestas de primavera en Murcia* (1934), *Semana Santa en Murcia* (1935) y *Vibración de Granada* (1935).

<sup>7</sup> Nos referimos tanto a los experimentos con el formato Bi-Standard 35 de los años sesenta, como a las filmaciones derivadas de sus experiencias en el laboratorio P.L.A.T.: *Variaciones sobre una granada* (ca. 1975) y filmaciones domésticas en Súper-8.

que se derivaron tras la exhibición de cada una de las películas, así como la opinión del propio autor con respecto a las mismas.

5. Analizar en detalle, plano por plano, la banda de imagen y la banda de sonido de *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño galaico (De barro)*, si bien este último cortometraje, al no haber sido montado por su autor, será analizado con lógicas reservas.
6. Analizar los elementos de experimentación y las técnicas valdelomarianas presentes en cada una de las películas anteriormente citadas, así como los objetivos que Val del Omar pretendía con su realización.
7. Indagar en los posibles puntos de conexión entre Val del Omar y la vanguardia cinematográfica española.
8. Identificar las constantes y los elementos comunes que nos puedan servir como base para una profundización posterior en la obra de Val del Omar.
9. Como último objetivo, alejado del plano académico pero en relación directa con el mismo, editar la obra fílmica de Val del Omar que se ha conservado hasta la actualidad en formato DVD para poner fin a la dificultad de acceso y visionado de

las películas de Val del Omar, tanto por parte del público general como de los futuros investigadores.

#### **IV. ESTADO DE LA CUESTIÓN**

El paulatino redescubrimiento de las obras de Val del Omar se inicia, paradójicamente, durante su último verano de vida. Así, entre junio y julio de 1982, la Filmoteca Española exhibió bajo el título de *Práctica filmica/vanguardia artística en España*, las obras de la antología *Cine de vanguardia en España*, retrospectiva organizada por Eugeni Bonet y Juan Bufill en el Centro Georges Pompidou, del Museo Nacional de Arte Moderno de París en marzo de 1982. El programa de la Filmoteca Española viajó con posterioridad a Barcelona, siendo estas las primeras proyecciones públicas en España de la obra de Val del Omar –*Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*– en dos decenios. Desde entonces se han sucedido los homenajes públicos y han sido numerosos los intentos de recuperar su obra y actualizar su memoria y legado, especialmente desde el seno de su propia familia. Conviene recordar en este punto que en el Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga están depositados los fondos filmicos, las fotografías, los documentos sonoros, los escritos, los gráficos y collages de Val del Omar, así como su correspondencia con personalidades españolas y extranjeras, la documentación de las patentes e infinidad de lentes, filtros, pantallas, grabadoras y demás máquinas que conformaron el laboratorio P.L.A.T.; en total más de quinientos elementos que María José Val del Omar, su hija, comenzó a recopilar a finales

de los años setenta con la colaboración de su marido Gonzalo Sáenz de Buruaga<sup>8</sup>, amigo personal de José Val del Omar desde mediados de los años cincuenta. Tras el fallecimiento de María José Val del Omar, se incorporó como coordinadora del archivo la sobrina-nieta del inventor Piluca Baquero Val del Omar. En colaboración con el Archivo y, con objeto de ordenar y recuperar la memoria del cineasta, han participado de modo muy activo y cercano a los familiares los investigadores Rafael Rodríguez Tranche, Javier Codesal, Eugeni Bonet, Javier Ortiz-Echagüe y Javier Viver, entre otros.

Los primeros hitos de relevancia en la recuperación de la figura de José Val del Omar se produjeron a raíz de la firma de un convenio en 1991 entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y María José Val del Omar<sup>9</sup>, para financiar el estudio y la presentación del legado de Val del Omar –al frente del cual se situó Rafael R. Tranche– y la restauración y conclusión del elemental *Acariño galaico (De barro)* que Val del Omar dejó sin terminar a su muerte.

Al año siguiente, en 1992, María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga publicaron el triple volumen *Val del Omar sin fin*<sup>10</sup>, editado por la Diputación de Granada y la Filmoteca de Andalucía y premiado por el Ministerio de Cultura en 1992 como mejor publicación de carácter técnico. El volumen principal de esta obra efectúa un recorrido cronológico por la obra de Val del Omar en el que se incluyen diversos materiales: reseñas periodísticas de la época, documentos manuscritos, cartas, fragmentos de estudios, etc. Aporta documentación exhaustiva acerca del desarrollo de la vida, las

---

<sup>8</sup> La pareja se casó el 28 de abril de 1961 en la capilla del Colegio Mayor Hispanoamericano de Madrid.

<sup>9</sup> Fruto de este convenio es la Sala Val del Omar de la Filmoteca de Andalucía en Córdoba.

<sup>10</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. *Val del Omar: sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992. La obra fue reeditada en 2003.

películas y las invenciones de Val del Omar; sin embargo, cabe destacar la ausencia de un enfoque crítico y distanciado, a lo largo de un texto en su mayor parte descriptivo que pretende dar una visión oficialista, en cierto modo hagiográfica, de la vida y obra de Val del Omar. A pesar de ello, ésta obra aporta elementos documentales de indudable importancia como punto de partida para el análisis de la vida y la obra del cineasta. Los volúmenes restantes comprenden la antología de poemas *Tientos de erótica celeste*<sup>11</sup> y una cinta VHS<sup>12</sup> con *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*, copias del proyecto de restauración que la Filmoteca Española inició en 1989<sup>13</sup>.

Tenemos que esperar hasta 1994 para que se estrene el primer documental que trata sobre Val del Omar. Nos referimos a *Ojala Val del Omar*<sup>14</sup>, realizado por Cristina Esteban y producido por Piluca Baquero Val del Omar; el título de esta película recoge el nombre del último proyecto inconcluso de Val del Omar, *Ojala*. El documental de 56 minutos de duración pretende explicar la historia del cineasta a través de recreaciones creativas de momentos de su vida. Para ello, el film contó con la lectura de las palabras de Val del Omar por parte del actor Juan Diego y la visita de Arturo Baltar, intérprete principal y colaborador fundamental de *Acariño galaico (De barro)*, al laboratorio P.L.A.T.

---

<sup>11</sup> VAL DEL OMAR, José. SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, María José (selección y adaptación). *Tientos de Erótica Celeste*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992.

<sup>12</sup> “Por lo que respecta a los vídeos, hay que comenzar recordando que Val del Omar fue siempre completamente hostil a que sus películas se almacenaran en casetes y se proyectaran a la carta en la pequeña pantalla electrónica”. En VAL DEL OMAR, José. 1992. P. 18. De ahí la importancia de esta primera edición limitada de su obra que fue la primera a la que tuvo acceso este investigador hace años.

<sup>13</sup> Es conveniente señalar que en dicha restauración no se respetaba la independencia de los dos canales de sonido tal y como establece la tecnología diafónica elaborada por el propio Val del Omar.

<sup>14</sup> ESTEBAN, Cristina. *Ojala Val del Omar*. [DVD-Vídeo]. En: VV.AA. *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010. DVD 4.

El texto que contiene un enfoque ensayístico más distanciado y crítico llegará en 1995 con *Ínsula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*<sup>15</sup>, una recopilación de ensayos y artículos periodísticos que recogen el testimonio de los contemporáneos de Val del Omar desde una óptica inclinada hacia el análisis. La obra fue coordinada por Sáenz de Buruaga y editada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)<sup>16</sup> y la Semana del Cine Experimental de Madrid, en el marco de su quinta edición.

El compendio de ensayos se divide en dos partes. La primera parte, Tiempo de ruido y de silencios, agrupa varios artículos de la época de descubrimiento de Val del Omar, entre ellos el artículo fundacional *Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema*, de Antonio Gascón, una entrevista realizada para número 40 de la revista *La Pantalla*, publicada el 30 de septiembre de 1928. En este apartado también encontramos artículos de los críticos e historiadores de cine, Manuel Villegas López, Carlos Fernández Cuenca o Alfonso Sánchez, escritos todos en vida del cineasta.

La segunda parte de la obra recopilatoria, Tiempo de Renacimiento, aborda la figura de Val del Omar desde una perspectiva más amplia que abarca la obra tecnológica realizada por el autor y su propio fallecimiento. Se trata de importantes ensayos como *El llanto de las máquinas*, de Víctor Erice o *Pálpito, tacto y temblor (Aproximación a la obra de Val del Omar)*, de Rafael Rodríguez Tranche, estudio

---

<sup>15</sup>SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). *Ínsula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y Semana de Cine Experimental, 1995.

<sup>16</sup> Se trata de la primera publicación dedicada por este organismo a un cineasta.

imprescindible para comprender la interrelación de la actividad teórica, técnica y cinematográfica de Val del Omar; esta segunda parte de *Ínsula Val del Omar* se completa con ensayos de Juan Bufill, Eugeni Bonet o José María Otero, entre otros.

El segundo hito de relevancia en la recuperación de la obra y el legado de Val de Omar comienza en 1994, año en el que la Filmoteca de Andalucía obtiene nuevas copias de sus películas. La nueva restauración, auspiciada por la Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, pretende aproximarse a las propuestas acústicas de Val del Omar y por lo tanto es más fiel que la anterior restauración que efectuó la Filmoteca Española en 1989. Para ello se transcribieron las bandas sonoras de la películas al procedimiento Dolby Stereo SR, norma que permite distribuir la señal sonora en dos canales separados e independientes, de tal modo que la reproducción del sonido se sirve en la sala a través de los altavoces delanteros –o de pantalla– y los altavoces traseros –o de fondo de sala–; si bien debemos indicar que la mayoría de las salas de exhibición no están equipadas con el citado procedimiento Dolby Stereo SR por lo que el sonido se mezcla por todos los altavoces de la sala. Dentro de este nuevo proyecto de restauración de la Filmoteca de Andalucía, Javier Codesal concluye en 1995 el elemental que Val del Omar nunca terminó, *Acarriño galaico (De barro)*. Para finalizar esta película, Codesal contó con la supervisión técnica de Rafael Rodríguez Tranche; ambos siguieron un copión de vídeo casi definitivo, así como los sonidos grabados y las indicaciones manuscritas para la elaboración del montaje de la banda sonora que Val del Omar había anotado antes de su fallecimiento.

En el marco de los actos conmemorativos del Centenario del Cine Español, el 31 de mayo de 1996, la Diputación de Granada y el Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía, estrenaron el *Tríptico elemental de España* una suerte de agrupación de los tres elementales fundamentales de Val del Omar: *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño galaico (De barro)*, que además se mostraba por primera vez terminado<sup>17</sup>. Además, el mismo año, se publica *José Val del Omar: Tríptico elemental de España*<sup>18</sup>, obra coordinada por Gonzalo Sáenz de Buruaga y Rafael Rodríguez Tranche, en la que se detalla el proceso de trabajo seguido para la restauración de las películas y la conclusión de *Acariño galaico (De barro)*.

A partir de entonces el número de proyecciones de la obra de Val del Omar se multiplica exponencialmente. Sin ánimo exhaustivo, el *Tríptico elemental de España* recorre las pantallas del Institut Universitari de l'Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra (1997), la Fundació Antoni Tàpies e Institut Français en Barcelona (1998), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla (1999), etc.; incluso se emite en la cadena Barcelona Televisió (1999), la única emisión en la televisión española hasta el momento. En 1999 el *Tríptico elemental de España* amplía sus horizontes de difusión y comienza un itinerario de proyecciones internacionales en Alemania, en el International ShortFilm Festival de Oberhausen, en Maguncia y en el Berliner Filmkүнsthaus Babilón, de Berlín. Este periplo internacional continúa en el año 2000, cuando el *Tríptico elemental de España* es exhibido en el XXI Festival de Cine de Huesca / Festival

---

<sup>17</sup> VAL DEL OMAR, José. *Tríptico elemental de España*. [DVD-Vídeo]. Granada: Junta de Andalucía, Filmoteca de Andalucía – Consejería de cultura, Biblioteca Virtual de Andalucía, 1996. En la misma sesión, que disponía de sonido diafónico, se proyectó también *Ojala Val del Omar*. Después se celebró un coloquio con la presencia de Rafael R. Tranche, Gonzalo Sáenz de Buruaga, Javier Codesal y Víctor Erice.

<sup>18</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *José Val del Omar: Tríptico Elemental de España*. Granada, Madrid: Diputación de Granada, MNCARS, 1996.



International du Film d'Amiens<sup>19</sup> y la V Muestra Euroamericana de Vídeo y Arte Digital, organizada por la Universidad de Buenos Aires. En el 2001 se proyecta en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba y en las ciudades alemanas de Hamburgo y Flensburg.

En el campo de la música y la industria discográfica, Val del Omar ha influido de manera directa en el grupo granadino Lagartija Nick. Después lanzar su disco *Omega* (1996), en el que Enrique Morente recitaba poemas de Federico García Lorca, la banda comenzó a elaborar un álbum homenaje a Val del Omar. Para ello contaron con la complicidad de María José Val del Omar y posteriormente la de Gonzalo Sáenz de Buruaga que pusieron a su disposición los poemas de Val del Omar. El resultado, una innovadora fusión entre el metal industrial y el minimalismo electrónico que se editó en 1998 bajo el sello CBS/Sony.

Durante el año 2002 se ponen en marcha varios proyectos de recuperación de la obra de Val del Omar, como la presentación de la página web oficial dirigida por Eugeni Bonet, con contenidos disponibles en castellano e inglés: [www.valdelomar.com](http://www.valdelomar.com). En dicha página se ofrece abundante documentación sobre la vida y la obra de Val del Omar, así como fragmentos de vídeo, muestra de collages, fotografías, comentarios a la obras, etc. El mismo año 2002, con el patrocinio del Gobierno de la Región de Murcia, se recuperan, digitalizan y sonorizan los únicos documentales que han llegado a nuestros días del trabajo que Val del Omar desarrolló dentro de las Misiones Pedagógicas antes de la Guerra Civil y que Cristóbal Simancas llevó consigo a su exilio venezolano. Se trata

---

<sup>19</sup> Este festival coincide con la edición, en castellano y francés del libro SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. *Más allá del Surrealismo*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 2000.

de *Semana Santa en Lorca* (1934), *Semana Santa de Cartagena* (1934), *Fiestas de Primavera en Murcia* (1934) y *Semana Santa en Murcia* (1935)<sup>20</sup>. Simultáneamente y con el patrocinio de la Diputación de Granada y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, comienza la recuperación de *Vibración de Granada*, un protoelemental realizado en 1935 imprescindible para entender la evolución de Val del Omar y un precedente del resto de su obra filmica. Paralelamente, bajo la dirección de Eugeni Bonet y con la producción de Sáenz de Buruaga y Piluca Baquero Val del Omar, comienza la recuperación de *El color de mi Granada*, *Festivales de España* y otras experiencias multimedia de Val del Omar; la proyección de estos materiales se estrenará en 2003 en Granada y otras ciudades, bajo el título *VdO AudioVisionario*.

Ese mismo año 2003, se publica *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*<sup>21</sup>, una obra editada por la Región de Murcia y la Residencia de Estudiantes, que indaga en el decisivo período de iniciación profesional de Val del Omar durante sus años de misionero al servicio de la Segunda República. La obra recoge importantes ensayos como *Paradoja del documental e impulso etnográfico en la obra de José Val del Omar y Luis Buñuel*, de Jordana Mendelson y *Val del Omar en Murcia: El documental Fiestas cristianas/Fiestas profanas*, donde Javier Herrera analiza la escritura filmica de Val del Omar. Junto con la publicación de la obra se inauguró una exposición itinerante, coordinada por Sergio Herrero, en la que se mostró en diversas ciudades abundante material fotográfico de la época, recuperado casi simultáneamente por Jordana Mendelson y Horacio Fernández.

---

<sup>20</sup> Las películas se editaron conjuntamente, con el título *Fiestas cristianas / Fiestas profanas*. VAL DEL OMAR, José. *Fiestas cristianas / Fiestas profanas*. [DVD-Video]. En: VV.AA. *Val del Omar. Elemental de España*. 2010. DVD 2.

<sup>21</sup> HERRERO, Sergio (coord.). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* [exposición]. Murcia, Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

En 2004, como culminación a todo el proceso de recuperación de la memoria de Val del Omar y en coincidencia con el centenario de su nacimiento, se inaugura la Fundación José y María José Val del Omar y se inicia un ciclo de exposiciones, proyecciones y conferencias que recorren Granada, Sevilla, Madrid y Barcelona. Además, Román Gubern recopila los estudios publicados hasta la fecha y los sintetiza para publicar *Val del Omar, Cinemista*<sup>22</sup>, obra que aporta poca información original pero que pretende clarificar la figura del cineasta. Este mismo año 2004, el Instituto Cervantes publica en castellano y en inglés, *Galaxia Val del Omar*<sup>23</sup>, una recopilación de ensayos ya publicados, como los mencionados de Víctor Erice y Jordana Mendensol, así como alguna nueva aportación como *Galaxia Val del Omar: explosión al ralenti, instantes perpetuados*, de Gonzalo Sáenz de Buruaga y una muestra del rico legado fotográfico en color de los experimentos realizados por Val del Omar durante los años setenta. Esta publicación complementa a una exposición itinerante plurianual que recorre los Institutos Cervantes de todo el mundo –Toulouse, Lisboa, París, Bremen, Hamburgo, Hannover– desde su inauguración en Chicago, en 2002.

Durante el año 2004 se puso en marcha un proyecto de investigación denominado Fondo filmográfico José Val del Omar, un sitio web que ofrece, de manera gratuita, los fondos filmicos del cineasta en la dirección [www.multidoc.rediris.es/valdelomar/](http://www.multidoc.rediris.es/valdelomar/). Este proyecto de investigación surge como consecuencia del establecimiento de un convenio de colaboración entre la Consejería de Cultura, la Filmoteca de Andalucía y el Servicio de Documentación Multimedia, adscrito al Departamento de Biblioteconomía y

---

<sup>22</sup> GUBERN, Román. *Val del Omar, Cinemista*. Granada: Los Libros de la Estrella, Diputación de Granada, 2004.

<sup>23</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (comisario). *Galaxia Val del Omar*. Madrid: Instituto Cervantes, 2004.

Documentación de la Universidad Complutense de Madrid. El equipo de investigación de este ambicioso proyecto está representado por parte de la Filmoteca de Andalucía por su director, José Enrique Monasterio; y en nombre del Departamento de Biblioteconomía y Documentación por Alfonso López Yepes, como investigador principal y por los profesores José López Yepes, Elena de la Cuadra Colmenares, Rodrigo Sánchez Jiménez y por el colaborador Víctor Cámara. El Fondo filmográfico José Val del Omar se estructura en varias líneas de trabajo. La más importante es la que se dedica al archivo en línea, sistematizado en numerosas líneas de contenido, que abarcan un inventario de materiales que reúne 624 carpetas de documentos y unas 2.500 imágenes correspondientes a documentos inéditos del propio Val del Omar, en muchos casos manuscritos reveladores que han sido digitalizados y clasificados. Este rico legado documental en primera persona, a pesar de las dificultades que presenta su consulta –por lo poco intuitivo de su ordenación y la digitalización de documentos ilegibles– ha sido fundamental en esta investigación para esclarecer todos aquellos aspectos de la obra de Val del Omar que han quedado en un segundo término, así como para elaborar una hoja de ruta que vertebre al propio personaje histórico.

En el 2005 se estrena la segunda película acerca de José Val del Omar, *Tira tu reloj al agua (variaciones sobre una cinegrafía intuida de José Val del Omar)*<sup>24</sup>, un film de montaje de 90 minutos, realizado por Eugeni Bonet de 2002 a 2004, a partir de diversos materiales pertenecientes a las experiencias filmicas de Val del Omar de finales de los años sesenta y setenta, a los que añade una banda sonora que nos distancia de una

---

<sup>24</sup> BONET, Eugeni. *Tira tu reloj al agua (variaciones sobre una cinegrafía intuida por José Val del Omar)*. [DVD-Vídeo] En: VV.AA. *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010. DVD 5.

correcta interpretación de las imágenes del cineasta granadino. La película, producida por Tráfico de Ideas en asociación con el Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, cuenta con la producción ejecutiva de Piluca Baquero Val del Omar.

En 2008 se publica *Val del Omar. El moderno renacentista*, el estudio de Manuel Jesús González Manrique, doctor y profesor de Historia del Arte, financiado por la Fundación Ibn al-Jatib de estudios y cooperación cultural. Esta nueva publicación poco añade al panorama de conocimiento acerca de Val del Omar; a pesar de las buenas intenciones de su autor, que declara en la introducción al mismo:

“La intención de este trabajo pues, no es centrarse en los innumerables avances e invenciones audiovisuales que realizó José Val del Omar, de cuyo trabajo se han encargado magníficamente investigadores como Rafael R. Tranche o el incansable e inclasificable Gonzalo Sáenz de Buruaga, sino incluir a José Val del Omar en un marco, tanto internacional como nacional donde ubicar su pensamiento y obra”<sup>25</sup>.

Sin embargo este intento de enmarcar a Val del Omar con las corrientes artísticas y de pensamientos que le fueron coetáneos, resulta demasiado superficial y forzado en muchos casos, a caso por el abuso de referencias a otras obras ya publicadas como *Val del Omar sin fin* o la citada monografía de Román Gubern.

Ese mismo año 2008 la Consejería de Cultura, en colaboración con la Asociación de Compositores Sinfónicos Andaluces, editó el DVD *Homenaje a José Val del Omar*, un proyecto en el que participaron el Taller Experimental de Música de Málaga y el Centro de Tecnología de la Imagen de la Universidad de Málaga. El *Tríptico elemental de*

---

<sup>25</sup> GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús. *Val del Omar. El moderno renacentista*. Granada: Fundación Ibn al-Jatib de estudios y cooperación cultural, 2008. P. 28.

*España* es la base sobre la que jóvenes compositores andaluces –Rafael Díaz, Alberto de la Oliva, Pedro Guajardo, Rafael Liñán, Joaquín Medina, Diana Pérez y Eduardo Polonio– han elaborado una nueva banda sonora.

El 7 de octubre de 2009 Cameo Media, S.L. editó el cofre *Del Éxtasis al Arrebato. Un recorrido por el cine experimental español*, un cofre con treinta y una piezas –la gran mayoría inéditas y remasterizadas para la ocasión– de veintiséis cineastas como Iván Zulueta, Antoni Padrós, Carles Santos, Eugènia Balcells o Manuel Hueriga; la selección incluye el elemental de Val del Omar *Fuego en Castilla*. Este cofre, compuesto por dos DVD, es el catálogo audiovisual del programa itinerante *Del Éxtasis al Arrebato. 50 años del otro cine español*, una muestra elaborada por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX). La muestra, comisariada por Antoni Pinent pretende mostrar en los principales museos y centros de arte internacionales una selección del cine experimental español realizado desde la década de los cincuenta hasta la actualidad a través de la proyección de programas en cine y video; la selección surge del programa estable de cine Xcèntric que presenta el CCCB desde 2001<sup>26</sup>.

En el año 2010 se producen nuevos hitos en la recuperación de la memoria del cineasta gracias a las gestiones realizadas por el Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga con el propio Sáenz de Buruaga y Piluca Baquero Val del

---

<sup>26</sup> Desde el comienzo de su itinerancia el 1 de octubre de 2009 hasta mayo de 2011 la selección ha recorrido museos y centros de arte –National Gallery of Art (Washington D.C.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Australian Centre for the Moving Image (Melbourne), Jeu de Paume (Paris), Tate Modern (Londres), Wro Art Center (Wroclaw, Polonia), National Gallery of Art (Vilnius, Lituania)–, filmotecas –Anthology Film Archives (Nueva York), Ibrahim Theater (Philadelphia), Pacific Cinematheque (Vancouver), Tiff Cinematheque (Toronto), Filmoteca Nacional de Praga– y festivales – Festival de Cine de Cali y Festival de Cine Sinfronteras (Colombia), Festival Interfest (Las Palmas de Gran Canaria)–.

Omar al frente del mismo. El más relevante de estos eventos fue la completa exposición itinerante que se dedicó a Val del Omar y su obra. La exposición *Desbordamiento de Val del Omar*, ha sido organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y el Centro José Guerrero con la colaboración del Patronato de la Alhambra y el Generalife. El comisario de la misma fue Eugeni Bonet, que contó con la asistencia del historiador del arte Javier Ortiz-Echagüe.

Para su exhibición se desmanteló el laboratorio P.L.A.T. y sus equipos fueron sometidos a un riguroso proceso de restauración que corrió a cargo de Técnica electrónica, S.A.

El procesamiento y remasterización de material audiovisual corrió a cargo de ISKRA, S.L. En este ámbito cabe destacar la recuperación archivística de diversos materiales del proyecto inconcluso *Festivales de España* y la calidad de la reconstrucción del sonido diafónico y desbordamiento apanorámico de la pantalla en las proyecciones de *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*, realizada por Eugeni Bonet.

*Desbordamiento de Val del Omar* comenzó su recorrido en el Centro José Guerrero de Granada donde se expuso del 13 de mayo al 4 de julio de 2010; dado que el espacio expositivo del centro no es muy amplio algunas de las proyecciones se pudieron visitar en la Cripta del Palacio de Carlos V, espacio expositivo que pertenece al conjunto monumental de la Alhambra y el Generalife.

A continuación la muestra se expuso reordenada y ampliada del 5 de octubre al 28 de febrero en el MNCARS, bajo la tutela de Manuel Borja-Villel, director del museo desde principios de 2008. Esta muestra, una amplia retrospectiva en la tercera planta del

edificio Sabatini, tuvo gran repercusión en los medios de prensa nacionales –ABC, El País, El Mundo, La Razón, Público, La Vanguardia– y en revistas especializadas como Cahiers du cinéma España o Dirigido por.

La exposición se organizó cronológicamente desde la época de las Misiones Pedagógicas. Durante el largo y variado recorrido de la muestra, el visitante descubría películas, fotografías, collages, escritos y documentos, así como lentes, filtros, polarizadores, láseres, pantallas, grabadoras y un sin fin de cachivaches que se agolpaban en la acertada reconstrucción del Laboratorio P.L.A.T. a la que se dedicó una de las salas<sup>27</sup>.

Además, la exposición contó con un par de visitas comentadas por el cineasta Javier Aguirre y Román Gubern, así como con demostraciones de funcionamiento de la truca del P.L.A.T., un dispositivo de múltiples elementos ópticos y mecánicos y eje central del jardín de las máquinas del P.L.A.T. La muestra se completó con el ciclo de cine y conferencias *Archipiélago Val del Omar*, que tuvo lugar del 21 al 31 de marzo de 2011; tal ciclo pretendía relacionar al autor con otros cineastas como Alekandr Medvedkin, Joseph Cornell, Peter Kubelka o Stan VanderBeek a través de la comparación y el análisis de sus películas.

Las obras cinematográficas de Val del Omar, los desarrollos técnicos que formaban parte del laboratorio P.L.A.T., los collages elaborados en papel sobre cartulina y algunas fotografías fueron depositadas desde entonces en el MNCARS bajo la fórmula del comodato. Esta institución ha incorporado algunas de las obras, como el Tríptico

---

<sup>27</sup> Así mismo está previsto que el P.L.A.T. sea cedido al MNCARS para que se hagan cargo del legado de Val del Omar.



elemental de España y el laboratorio P.L.A.T., a su colección principal para su exhibición permanente. En el año 2011 una versión reducida de esta exposición, sobre todo en lo referente al laboratorio P.L.A.T., se ha expuesto en el 2011 en el Palacio de la Virreina Centre de la Imatge de Barcelona y en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria (CAAM).

Como consecuencia de la exposición se han publicado dos nuevos textos que ayudan a profundizar en las investigaciones valdelomarianas. Nos referimos al propio catálogo de la exposición, *Desbordamiento de Val del Omar*<sup>28</sup>, un nuevo acercamiento ensayístico a la vida y obra de José Val del Omar que recopila textos ya publicados –*El llanto de las máquinas*, de Víctor Erice o *Val del Omar, Poeta del cine*, de Manuel Villegas– a los que se añaden otras investigaciones que arrojan nuevas perspectivas para el estudio de la obra tecno-artística del director granadino –*Soy tu impotencia*, de Javier Codesal o *Un sueño de cinematografía intuida insólita*, son un par de ejemplos–.

La otra publicación, a cargo de Javier Ortiz-Echagüe, es una selección anotada de textos mecanografiados y manuscritos del José Val del Omar, algunos de los cuales ya estaban publicados online en el Archivo filmográfico José Val del Omar. Este libro fue publicado con el título de *Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar*<sup>29</sup>.

En el ámbito de la investigación, Javier Viver concluye y defiende su tesis doctoral *Laboratorio de Val del Omar: una contextualización de su obra a partir de las*

---

<sup>28</sup> VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010.

<sup>29</sup> ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). *Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar*. Madrid: Ediciones de La Central (MNCARS) y Universidad de Navarra, 2010.

*fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar*<sup>30</sup>. La investigación, que pretende ofrecer el contexto creativo en el que Val del Omar realizó su producción, tiene la particularidad de que se presenta en un doble formato audiovisual y textual. Para su realización Javier Viver tuvo acceso a la totalidad del Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga y al laboratorio P.L.A.T., donde se encuentra la biblioteca personal de Val del Omar. Fruto de su estrecha colaboración con la familia, Javier Viver tuvo acceso incluso a materiales que todavía no habían sido clasificados, como numerosas cintas de cassette con la voz de Val del Omar que empleaba como modo de correspondencia con sus hijas mientras estas estaban en el extranjero<sup>31</sup>.

En coincidencia con la muestra del Reina Sofía y para celebrar la publicación de su referencia número 1.000, Cameo Media editó, el 20 de octubre de 2010, un completo cofre de cinco DVD bajo el título *Val del Omar Elemental de España*<sup>32</sup>, que reúnen la mayoría de materiales filmicos realizados por José Val del Omar, con la excepción de sus experimentos con el Bi-Standard 35, el Súper-8 y los materiales de *Festivales de España*. Esta edición, la primera en la que se puede acceder a las películas de Val del Omar en formato digital doméstico surge después de una propuesta de este doctorando y el cineasta experimental César Velasco Broca al Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga en 2007.

---

<sup>30</sup> VIVER, Javier. Laboratorio de Val del Omar: una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar. Directora: Consuelo de la Cuadra González-Meneses. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Madrid, 2010.

<sup>31</sup> Val del Omar adoptó la costumbre de tomar registros sonoros domésticos después de que su esposa María Luisa Santos de quedara ciega a consecuencia de la diabetes.

<sup>32</sup> VV.AA. Val del Omar. Elemental de España. [DVD-Video]. Barcelona: Cameo, Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010.

Nuestro equipo se encargó de la organización de los diferentes materiales filmicos y del diseño de cofre y los DVD en el que se emplearon únicamente materiales gráficos desarrollados por el propio Val del Omar. Así, el cofre se compone de un estuche desplegable con forma de cruz y cinco DVD que suman una duración total de 447 minutos. El cofre incluye las siguientes obras de Val del Omar: *Estampas 1932*, *Vibración de Granada*, *Fiestas cristianas/Fiestas profanas* –donde se agrupan los cuatro documentales conservados de la época de las Misiones Pedagógicas–, las remasterizaciones de *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* –ambos con sonido diafónico si el espectador tiene la posibilidad de recolocar los altavoces de su equipo de reproducción– y *Acariño galaico (De barro)*<sup>33</sup>; así como algunos Súper-8 de viajes de Val del Omar que filmó Mario Sáenz de Buruaga<sup>34</sup>.

Además se incluyen los trabajos cinematográficos inspirados en la obra de Val del Omar que han sido mencionados en párrafos anteriores: *Ojala Val del Omar*, *Tira tu reloj al agua* y *Laboratorio Val del Omar*<sup>35</sup> de Javier Viver. Además se incluyen pequeñas piezas experimentales como *Vértice Vórtice*<sup>36</sup> un cortometraje de Antonella La Sala realizado con imágenes valdelomarianas o la libre interpretación del universo valdelomariano de *Val del Omar fuera de sus casillas*<sup>37</sup>, pieza de la que hablaremos en el párrafo siguiente. El conjunto se completa con una generosa selección de contenido extra:

---

<sup>33</sup> Los elementales pueden verse individualmente o agrupados en el *Tríptico elemental de España*.

<sup>34</sup> SAÉNZ DE BURUAGA, Mario. *Val del Omar Sur-Norte*. [DVD-Vídeo]. En: VV.AA. *Val del Omar. Elemental de España*. 2010. DVD 4.

<sup>35</sup> VIVER, Javier. *Laboratorio Val del Omar*. [DVD-Vídeo]. En: Ibid. DVD 4.

<sup>36</sup> LA SALA, Antonella. *Vértice, vórtice*. [DVD-Vídeo]. En: Ibid. DVD 4.

<sup>37</sup> BROCA, Velasco; BERLIN, Víctor. *Val del Omar fuera de sus casillas*. [DVD-Vídeo]. En: Ibid. DVD 4.

galerías fotográficas de las Misiones Pedagógicas y de los rodajes de los elementales, así como collages, diapositivas y diakinas.

Para completar la edición Cameo encargó a Velasco Broca y al presente doctorando la realización de un cortometraje acerca de José Val del Omar. Velasco Broca se ocupó de la realización y yo –bajo el pseudónimo de Víctor Berlin– del guión y del montaje. El resultado fue una pieza experimental de cinco minutos, *Val del Omar fuera de sus casillas*, que fue estrenada en competición oficial en el Festival Internacional de Cine de Cataluña (Sitges, 2010). El cortometraje cuenta con las últimas imágenes del Laboratorio P.L.A.T. antes de su desmantelamiento y transporte a diversas instalaciones museísticas. Para la confección de la banda de sonido, en la que domina la voz de Val del Omar, se contó con abundante material sonoro y gráfico suministrado por el Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga. Con la realización de este cortometraje y la edición del cofre *Val del Omar Elemental de España* se cumple uno de los objetivos fundamentales que este doctorando se planteó al comenzar sus investigaciones acerca de José Val del Omar: la edición completa de su obra en un formato accesible tanto al gran público como a los futuros investigadores.

Desde entonces se suceden las proyecciones del *Tríptico elemental de España*: el CCCB abrió el ciclo de cine experimental con la trilogía, que también se pudo ver en la tercera edición de la Muestra de Cine Global Málaga Cinema y durante el 2011 en el Museo de Bellas Artes de Santander y en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio de Valladolid con motivo del cincuenta aniversario del triunfo de *Fuego en castilla* en el Festival Internacional de Cine de Cannes.

También durante el año 2010 Lagartija Nick, la banda liderada por Antonio Arias creó un espectáculo multimedia en el que recuperó su álbum *Val del Omar*. El espectáculo se basó en una triple experiencia que pretendía acercarse a técnicas valdelomarianas como el sonido diafónico, la Tactil visión y el desbordamiento apanorámico de la imagen. La presentación del mismo tuvo lugar el 8 de julio de 2010 durante la clausura de la exposición *Desbordamiento de Val del Omar* en el Centro José Guerrero; ese mismo año el espectáculo recorrió varias ciudades españolas<sup>38</sup>.

En el ámbito teatral, el 9 de Marzo de 2010 se estrenó, en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, *Matemáticas de lo jondo*<sup>39</sup>, un espectáculo inspirado en el *Tríptico elemental de España* que pretendía acercar al público la brillantez artística de Val del Omar a través del flamenco. La producción, de La Relojería S.L., fue dirigida por la bailadora Charo Cala y el músico Fernando María.

En el ámbito radiofónico el programa especializado Ars Sonora, dirigido y presentado por Miguel Álvarez Fernández, dedicó, el 12 de febrero de 2011, un monográfico a la vida y la obra de José Val del Omar<sup>40</sup>. En dicha emisión se repasaron pasajes de la vida de Val del Omar a través de su propia voz mezclada con la banda sonora de sus trabajos cinematográficos.

---

<sup>38</sup> Granada (Festival de jóvenes realizadores, 23 de octubre), Barakaldo (13 de noviembre), Madrid (MNCARS, con motivo de su XX Aniversario, 18 de noviembre), Barcelona (Auditori, 19 de noviembre) y Jaén (Festival de cine documental, 20 de noviembre).

<sup>39</sup> El preestreno de la misma tuvo lugar el 5 marzo de 2010 en el Teatro de la Vila en la localidad sevillana de Mairena del Alcor.

<sup>40</sup> ÁLVAREZ-FERÁNDEZ, Miguel. *Ars sonora, Val del Omar*. [Madrid]: Radio Nacional de España, 12 de febrero de 2011 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-val-del-omar-12-02-11/1015401/>>.

Además, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, otorgó el Premio Segundo de Chomón 2011 al Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga. Dicho galardón se concede cada año a empresas o personalidades cuyas aportaciones técnicas contribuyen al desarrollo de la industria cinematográfica. El premio fue entregado por el presidente de la Academia, Enrique González Macho y fue recogido por Gonzalo Sáenz de Buruaga y Piluca Baquero Val del Omar el 5 de mayo de 2011 en la sede de la Academia. El reconocimiento estuvo acompañado de la proyección restaurada del *Tríptico elemental de España* el 31 de mayo del mismo año.

El 10 de abril de 2013, veía la luz en Internet el Archivo fílmico online, PLAT.TV<sup>41</sup>, una plataforma de difusión e investigación audiovisual de cine español independiente basada en el libre acceso a contenidos y la independencia y autogestión financiera.

La plataforma es una iniciativa de este doctorando y su socia Beatriz Navas Valdés, fundadores en 2009 de Kinora, Asociación para la alfabetización, difusión e investigación audiovisual, forma jurídica en la que se ampara el portal PLAT.TV. Este archivo fílmico tiene dos objetivos principales: aumentar la visibilidad del cine autoproducido en España y dar una visión plural del cine español. El nombre de la plataforma es un homenaje a Val del Omar y la iniciativa cuenta con el apoyo del Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga.

---

<sup>41</sup> PLAT. Archivo fílmico online. Plataforma de difusión e investigación audiovisual. [Madrid] [ref. de 21 junio de 2013]. Disponible en web: <<http://www.plat.tv>>.

Como hemos indicado, Val del Omar realizó sus películas al margen del marco financiero y artístico de la industria cinematográfica. Esta total independencia de sus producciones contribuyó, sin duda, a la escasa distribución y exhibición de las mismas. Después de tres décadas de trabajo incansable por parte de María José Val del Omar, Gonzalo Sáenz De Buruaga y Píluca Baquero Val del Omar, la ingente obra tecno-artística de José Val del Omar ha dejado de ser accesible solo para unos pocos expertos e iniciados a pasar a ser de dominio público. Por fin, se ha producido el enriquecedor y necesario encuentro, de las poderosas imágenes de Val del Omar y su revelador pensamiento, con el espectador, a pesar de que en la mayoría de los casos esta reconciliación se produzca fuera de la sala cinematográfica.

Deben ser los futuros espectadores e investigadores los que extraigan los frutos de los nuevos materiales filmicos y literarios que han sido publicados en los últimos años. En cuanto a la edición de nuevos materiales filmicos de José Val del Omar restaría por publicar los materiales de *Festivales de España* y *Variaciones sobre una granada*, así como muchas de las películas domésticas que Val de Omar realizó en Súper-8 desde 1973 hasta su muerte, una producción que abarca al menos veintinueve piezas de corta duración –no suelen superar los tres minutos–, que suman en conjunto unos cien minutos. Un Val del Omar en clave amateur y *underground* que resulta clave para entender el tránsito de Val del Omar desde su pertenencia a la primera vanguardia histórica a su militancia en la segunda.

Sin embargo tanto en vida como hasta treinta años después de su muerte, la obra de Val del Omar ha sido desconocida y prácticamente ignorada dentro del panorama artístico español y el cine experimental mundial. Este anonimato se debe a varios

factores, que sin ánimo de ser exhaustivos dividiremos en factores exógenos y endógenos a las obras cinematográficas en sí mismas.

Entre los factores endógenos cabe valorar la difícil clasificación de las obras de Val del Omar –a medio camino entre el documental etnográfico y el cine experimental y de vanguardia–, en el contexto cultural pobre y acomplexado de la España de posguerra. Por otra parte hay que destacar las especiales condiciones que Val del Omar exigía para la exhibición de sus obras que requerían de su interpretación, en busca de un cine expandido y multimedia. De hecho y, a pesar de que Val del Omar siempre trabajó con la sala cinematográfica como referente de concentración de público, su obra, acaso por sus propuestas heterodoxas e interdisciplinares, ha tenido mayor aceptación en los espacios museísticos que en las propias salas cinematográficas<sup>42</sup>.

En cuanto a los factores exógenos son varios los que han contribuido al desconocimiento de la figura de Val del Omar. Así, el acceso a las películas de Val del Omar ha sido exclusivo y hasta hace pocos años, limitado; además una parte muy importante de su producción filmica, los documentales realizados para el patronato de las Misiones Pedagógicas, desaparecieron durante los años de la Guerra Civil. Posteriormente, en plena posguerra española, Val del Omar realizó sus películas al margen del marco financiero y artístico de la industria cinematográfica. Esta total independencia de sus producciones contribuyó, sin duda, a la escasa distribución y exhibición de las mismas.

---

<sup>42</sup> El espacio museístico se ha convertido en el marco tradicional de exhibición de las obras de los cineastas que trabajaron con formatos de cine expandido.



## V. METODOLOGÍA

Para analizar los objetos de estudio de este trabajo, los textos-film *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño Galaico (De barro)*, estudiaremos su lenguaje filmico y su planteamiento abiertamente experimental; la relación que se establece entre las películas y el pensamiento de José Val del Omar; y los vínculos que las unen al resto de su obra, tanto cinematográfica como técnica. Esa investigación nos proporcionará una apreciación más sustancial de las ideas que nos asediaron durante el primer visionado de la película. De hecho, describir y analizar las películas es una enriquecedora extensión de la experiencia fílmica puesto que nos permite desarrollar, organizar y expresar las ideas y percepciones que se derivan de su visionado.

Para aproximarnos al estudio del cine de Val del Omar y con el objetivo de aplicar las conclusiones de este trabajo al resto de la obra del director, consideraremos del mismo modo el hecho cinematográfico y el hecho filmico, y dejaremos voluntariamente de lado los posibles discursos, filosóficos y religiosos, estructurales y de significado, psicológicos, psicoanalíticos o de cualquier otro tipo que puedan extraerse del análisis de los cortometrajes citados. Si bien, hecho cinematográfico y hecho filmico son dos conceptos sobre los que se suele dar una habitual confusión desde que fueron desarrollados en 1958 por el teórico francés Gilbert Cohen-Seat en su libro *Ensayo sobre los principios de una filosofía del cine*. Para aclarar este punto, por hecho cinematográfico entendemos:

“Hecho cinematográfico (HC): Comprende los análisis sociológicos, políticos, ideológicos, económicos; incluso, la historia del cine (entendida

de un modo tradicional). Es decir aquí situaríamos todo aquello que remite al *contexto* y que es por lo tanto *exterior* al filme como objeto concreto”<sup>43</sup>.

Si bien, como hemos advertido, estos términos son confusos, queda claro que por hecho cinematográfico nos referimos a los elementos contextuales. Con posterioridad a la obra teórica de Cohen-Seat, el semiólogo y sociólogo francés Christian Metz, acuña el término de campo fílmico para referirse a hecho cinematográfico, por lo que su significado coincide con la definición anterior:

“Una zona sin límites de cuestiones vinculadas a las relaciones del cine con otras actividades. Esto incluye todos los aspectos que supone la producción de un film (tecnología, organización industrial, biografías de directores, etc.) así como aquellos otros que pueden ser entendidos como el resultado de la existencia de films (códigos de censura, reacciones del público, el culto de las estrellas)”<sup>44</sup>.

Por hecho fílmico entendemos, según la definición del propio Cohen-Seat, “todos esos elementos que pueden encontrarse como tales en la película como objeto terminado”<sup>45</sup>; es decir:

“Hecho fílmico (HF): Se trataría de todo aquello que acontece desde que se apagan las luces en la sala y se enciende el foco de luz del proyector, hasta que se apaga dicho foco y se vuelven a encender las luces. Aquí, por tanto, nos referimos al *texto*, de tal modo que debemos considerar sólo aquello que constituye el acto de mirar (y oír), lo que es *interior* al filme”<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (comp.). *El análisis cinematográfico: Teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Madrid: Editorial Complutense, 1995. P. 60.

<sup>44</sup> DUDLEY, Andrew. *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978. P. 211.

<sup>45</sup> MARZAL FELICI, Javier; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo S.A., 2007. P. 18.

<sup>46</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. 1995. P. 60.

Si bien como ocurre con la equiparación de los términos de hecho cinematográfico y campo filmico, según la teoría semiótica de Metz, el hecho filmico se identifica como campo cinematográfico: “La parte cinematográfica comprende el espacio más estrecho de los films mismos, separados por igual de las complejidades que los crearon y de las que derivan de ellos”<sup>47</sup>.

Así, en nuestro trabajo, aplicaremos los conceptos de hecho cinematográfico y hecho filmico, tal y como fueron concebidos originalmente por Cohen-Seat, si bien aceptamos por su similitud los conceptos de campo filmico y campo cinematográfico desarrollados por Metz. Con objeto de aclarar esta confusión terminológica entre hecho cinematográfico y hecho filmico, el realizador y teórico francés, Jean Mitry propone una sencilla analogía: “Habría que poder decir *imagen animada* como se dice verbo. El *hecho filmico* –o arte cinematográfico- como se dice la *literatura*. Y el *hecho cinematográfico* como se dice la *imprenta*”<sup>48</sup>.

Para realizar este trabajo y alcanzar los objetivos anteriormente expuestos emplearemos varios métodos analíticos. Partiremos de aquellos métodos que nos permiten contextualizar la obra, desde una visión general a una más específica, en la época y en la vida de su autor, José Val del Omar, puesto que “el análisis textual ofrece la posibilidad de esbozar una historia de las formas filmicas que debe ser completada con la necesaria contextualización histórica de los filmes estudiados”<sup>49</sup>. Así, a pesar de que la obra de Val del Omar posee un carácter independiente que la sitúa al margen de las

---

<sup>47</sup> DUDLEY, Andrew. 1978. P. 211.

<sup>48</sup> MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine: Las estructuras*. Madrid: Editorial Siglo XXI de España Editores, 2002. P. 45.

<sup>49</sup> CASTRO, José Luis; COUTO, Pilar; PAZ, José María (eds.). *Cien años de cine: Historia, teoría y análisis del texto filmico*. Madrid: Visor Libros, 1999. P. 9.

estructuras de producción tradicionales y, por lo tanto, reduce la afectación por parte de los imperativos socioeconómicos y los modelos culturales hegemónicos, estos siguen siendo relevantes en nuestra aproximación al objeto de estudio escogido. Por ello, aunque la mayoría de las obras cinematográficas de Val del Omar son autoproducidas y se evaden del destino industrial al que se suele acotar la instancia narrativa cinematográfica, no nos podemos conformar sólo con un análisis textual, si no que debemos analizar también las condiciones de producción, distribución y exhibición del mismo, puesto que este texto “debe historiarse, ponerse en contacto con sus propias condiciones de existencia y también con el contexto cultural, social, económico y político en que aquel ha visto la luz”<sup>50</sup>. Si bien, en este punto, tendremos especial cuidado en evitar lo que el semiólogo Santos Zunzunegui califica de tres tristes tópicos del análisis filmico actual<sup>51</sup>: el fetichismo del dato empírico –que pretende la posibilidad de describir el pasado de modo perfecto y cerrado–, el fetichismo biográfico –de modo que la vida del autor aspire a explicar su obra– y, en definitiva, un análisis del contexto en detrimento del estudio del texto. Si bien la cautela ante estas desviaciones del análisis filmico no deben privarnos de un análisis de los parámetros contextuales, puesto que como afirma el neoformalista David Bordwell:

“Debemos tener en cuenta que la producción de significado no es independiente de su sistema económico de producción, ni de los instrumentos y las técnicas de las que se sirven las individualidades para elaborar materiales de modo que produzcan un significado. Además, la producción de significado tiene lugar dentro de la historia; no se lleva a cabo sin que tengan lugar cambios reales en el tiempo. Esto nos indica que debemos establecer las condiciones de existencia de esta práctica

---

<sup>50</sup> Ibid. P. 21.

<sup>51</sup> ZUNZUNEGUI, Santos. *Tres tristes tópicos*. En: MARZAL FELICI, Javier; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.). 2007. P. 17-29.

cinematográfica, las relaciones entre las diferentes condiciones y una explicación de sus cambios”<sup>52</sup>.

A continuación, nos centraremos en el análisis detallado del objeto de estudio del trabajo, la película *Aguaespejo granadino*, un fenómeno artístico que, como tal:

“Se sitúa al margen de cualquier dispositivo funcional y de cualquier criterio y eficacia. De los textos artísticos podemos decir que no sabemos qué hacer con ellos, pues no sabemos para lo que sirven. Contienen, sin duda, información, pero la información, en nuestra experiencia del texto artístico, no nos sirve más que de manera colateral. Ni siquiera su significación: pues sabemos que, cuando reducimos un texto artístico a su significación, a un conjunto de significados desgajados, independizados de su espacio textual, estos resultan siempre decepcionantes: hemos perdido, por el camino, eso que en el texto, nos reclamaba, nos interesaba”<sup>53</sup>.

De hecho, como fenómeno artístico, partimos de que el film “es un objeto hipernatural cuya verdad sólo existe al ser experimentada”<sup>54</sup>, por lo que evitaremos, en la línea de la teoría fenomenológica expuesta por de Amédée Ayfre y Henri Agel, que nuestro estudio derive en una “racionalidad incontronolada, que puede devorar la experiencia o, mejor, que puede ponerla bajo un vidrio, dividida y organizada”<sup>55</sup>, de modo que el propio conocimiento sobre un fenómeno reemplace al fenómeno en sí.

Para comenzar nuestro análisis del texto artístico y, por lo tanto, objeto estético que es *Aguaespejo granadino*, partiremos de un análisis temático de los ejes de contenido y continuaremos con un análisis formal de la imagen y el sonido de la película, si bien

---

<sup>52</sup> BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997. P. 98.

<sup>53</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. 1995. P. 14-15.

<sup>54</sup> DUDLEY, Andrew. 1978. P. 241.

<sup>55</sup> Ibid. P. 236.

tendremos en cuenta que, como afirma el crítico y teórico del cine André Bazin los problemas de forma y fondo están relacionados de una manera estrecha y no hay nada más peligroso para un comentario filmico que tratar por separado su temática y su forma.

Como todo proceso de análisis, nuestro trabajo va a precisar de una serie de instrumentos que se ajusten a la metodología propuesta y que nos permitan abordar de modo satisfactorio el objeto de estudio escogido. Como instrumento descriptivo destinado a “paliar la dificultad de aprehensión y memorización del film”<sup>56</sup> emplearemos el *découpage*, es decir, la esquematización y descomposición de todos los contenidos primarios presentes en la banda de imagen y sonido de la película, lo que facilitará la descripción y la cita. Por descripción entendemos que es “el primer paso hacia la interpretación porque para establecer cualquier tipo de hipótesis debemos anclarla en un punto de partida que responda a precisiones de orden material directamente extraídas del significativo filmico”<sup>57</sup>. Para realizar esta tarea, elaboraremos una guía de referencia a través de capturas de las imágenes de la película y una tabla desplegable para facilitar su consulta, incluidas ambas en los apéndices del segundo volumen de este trabajo. En ésta guía de referencia y en la tabla que la acompaña, se enumeran todos los planos que componen la película, puesto que éstos serán los elementos que tomemos como unidad descriptiva para nuestro estudio<sup>58</sup>. En cada plano del *découpage* se detallan los siguientes parámetros:

- Número de plano según el orden del montaje.

---

<sup>56</sup> AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. 2002. P. 55.

<sup>57</sup> MARZAL FELICI, Javier; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.). 2007. P. 38.

<sup>58</sup> Entendemos como plano la concepción del mismo que se refiere al montaje, es decir, la porción de film contenida entre dos cortes.

- Código de tiempo del plano: mediante el establecimiento de un punto de entrada y otro de salida, a través de copias de las películas en DVD, según las últimas restauraciones de las mismas. Si bien, en ocasiones, a causa del soporte que empleamos como instrumento de medida, es difícil establecer con precisión el fotograma exacto en el que se produce el cambio de plano.
- Descripción: donde indicamos el contenido del plano, así como los movimientos de entrada y salida de los personajes dentro del encuadre y su desplazamiento dentro del campo.
- Tipo de plano: donde indicamos el tamaño de los planos según su escala con respecto al objeto filmado –plano general, plano medio, plano americano, primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle–.
- Movimiento: donde detallamos tanto los movimientos físicos de la cámara – panorámicas, cámara al hombro– como los movimientos de los dispositivos ópticos de la misma –zoom, variación de la distancia focal–.
- Transición: donde detallamos los fundidos, los encadenados y el resto de elementos de puntuación asociados a la edición de películas.
- Locución: donde se transcribe la locución de la película.
- Música: donde se indican las composiciones musicales utilizadas.
- Efectos de sonido: donde se desglosan los diferentes tipos de efectos de sonido utilizados –efectos originales, de sala, sintéticos–.

- Otros elementos expresivos significativos: donde detallamos la altura de la cámara –normal, alta, baja–, así como su angulación con respecto al suelo – picado, contrapicado, nadir, cenital– o el tipo de objetivo empleado durante la filmación –gran angular, teleobjetivo–. Además, concretamos el tipo de técnica experimental que Val del Omar ha empleado en la realización de cada plano – acelerado, ralentizado, negativo, lente de agua, luz parpadeante–.

Todo *découpage* se presta a considerar los fotogramas y los planos clasificados como elementos aislados, por esta razón a la hora de abordar nuestro estudio tenemos presente que el propio concepto de imagen estática desnaturaliza el concepto mismo en el que se basa el hecho cinematográfico, que no es otro que la representación más fiel posible del movimiento<sup>59</sup>; no obstante, el *découpage* es un instrumento descriptivo que nos resulta de suma utilidad para la memorización de la película, su estudio y su cita inequívoca. Además, como se puede comprobar, nuestro análisis no sólo aborda cuestiones directamente relacionadas con la puesta en escena, sino que también se ocupa de cuestiones relacionadas con las innovaciones tecnológicas y con las técnicas experimentales que el autor introduce en su película.

En nuestra aproximación a la obra de Val del Omar evitaremos el riesgo de sobreinterpretar ciertos aspectos que muy fácilmente pueden prestarse a tal tentación, por el aparente hermetismo místico que rodea sus películas. Ciertamente es que la principal pretensión del cine de Val del Omar es aproximar al espectador a una experiencia

---

<sup>59</sup> Un interesante ensayo sobre el cine entendido como arte cinético: TEJEDA, Carlos. *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra Ensayos Arte, 2008. P. 74-77.



espiritual trascendente, sin embargo su praxis cinematográfica no rebasa lo explícitamente visual y sonoro, puesto que “en una película no hay más que unas imágenes y unos sonidos y si alguien cree que hay algo más debería explicarlo porque la materialidad de una película no está formada sino de imágenes y sonidos”<sup>60</sup>. De ahí que no sea justificable una deriva interpretativa, que, como advierten los teóricos franceses Jacques Aumont y Michel Marie:

“Para numerosos analistas, la palabra interpretación tiene connotaciones peyorativas y es muy a menudo sinónimo de sobreinterpretación y de interpretación arbitraria o delirante: se trataría en suma, del exceso de subjetividad en un análisis, la parte más o menos injustificable, aunque inevitable, de proyección o de alucinación”<sup>61</sup>.

Para finalizar nuestro análisis, incorporaremos información precisa acerca de las proyecciones de las películas y sintetizaremos las conclusiones, útiles para corroborar o desestimar la hipótesis planteada sobre nuestros objetos de estudio.

En cuanto a los instrumentos documentales empleados para el estudio de la película, es decir aquellos “que no describen ni citan al film mismo, sino que aportan a su tema informaciones procedentes de fuentes exteriores a él”<sup>62</sup>, los podemos dividir en dos grupos atendiendo a su listado temporal: por un lado nos encontramos con los elementos documentales anteriores a la difusión de las películas –entrevistas y declaraciones del autor, tratamientos previos del guión y del tema de la película, documentos inéditos manuscritos o mecanografiados–; por otra parte tenemos los elementos documentales que

---

<sup>60</sup> ZUNZUNEGUI, Santos. 2007. P. 29.

<sup>61</sup> AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. 2002. P. 24.

<sup>62</sup> Ibid. P. 55.

aparecen posteriormente al estreno y difusión de la película –declaraciones, críticas cinematográficas y artículos periodísticos, análisis, estudios y textos cinematográficos–.

Para concluir éste punto referido a la metodología empleada en nuestro estudio, nos gustaría advertir que el modelo de análisis que aquí se propone está lejos de ser un método universal de análisis cinematográfico y es únicamente válido para el objeto de estudio escogido, puesto que:

“Cada analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para el film o el fragmento de film que se analice”<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup>AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. 2002. P. 23.

## CAPÍTULO 1.

### CONTEXTO CINEMATOGRAFICO

#### 1.1. Introducción

La difícil filiación de la obra de Val del Omar, a medio camino entre el documental etnográfico y la vanguardia poética, hace de su catalogación una tarea harto compleja. Val del Omar fue un especialista en romper todos los moldes establecidos de ahí que sea tan difícil adscribir su obra a uno u otro movimiento, a una u otra terminología. Así, Val del Omar, según el investigador Rafael Rodríguez Tranche:

“Se mueve en un registro equidistante, tanto del cine de ficción como del documental. Si bien puede reconocerse en algunos pasajes una similitud de miradas con algunos clásicos del documental (Flaherty, Ivens, Grierson...), las oposiciones, desplazamientos de sentidos y rimas visuales y sonoras y, en general, el funcionamiento retórico de mucha imágenes se sitúan la lectura del conjunto en clave más literaria y plástica que de convención cinematográfica”<sup>64</sup>.

Por ello, con objeto de presentar una contextualización completa del panorama cinematográfico de la época de Val del Omar, incluimos en este capítulo un recorrido que abarca la evolución del cine documental a nivel internacional y nacional hasta 1960, así como un análisis detallado del surgimiento del movimiento de cine amateur nacional,

---

<sup>64</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *El cortometraje durante el franquismo (1939 – 1960)*. En: MARÍA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis M.; VELÁZQUEZ, José M. (coord.). *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996. P. 97.

prestando especial atención a la escasa producción vanguardista y experimental que se produjo en España durante estos años. En este punto, dejaremos de lado, por su amplitud y heterogeneidad, la producción internacional de cine experimental y de vanguardia.

## **1.2. Panorama del cine documental hasta 1960**

La historia del cine documental es una historia compleja plagada de ramificaciones y tendencias que han ido sucediéndose unas a otras a la vez que han mantenido largos períodos de convivencia<sup>65</sup>. En esta mirada retrospectiva veremos, sin ánimo exhaustivo, las principales estrategias empleadas para representar la realidad, hasta el establecimiento del modelo ortodoxo institucional a través de la consolidación de determinados dogmas.

La realidad se comenzó a registrar desde las primeras filmaciones cinematográficas de los Hermanos Lumière; de hecho, algunos autores, como Zubiaur, identifican estas tomas primigenias como el punto de partida del documental. Sin embargo, es conveniente advertir que aunque el cine, al igual que la fotografía, comenzara registrando la realidad, esto no significa que el documental naciera a la par que el cine; en esta línea afirma José Luis L. Clemente, “el documental existía, pero aún

---

<sup>65</sup> Es precisamente esta coexistencia temporal de las distintas modalidades la que facilita la común hibridación que se da entre los diferentes estilos y modalidades de documental.

no se tenía conciencia de él en el mundo como género cinematográfico original”<sup>66</sup>. Esta fase primitiva es identificada por el teórico e historiador cinematográfico Bill Nichols como protodocumental y se prolonga hasta la década de los años veinte, cuando el documental se institucionaliza y adquiere delimitación genérica propia. Como indica Antonio Weinrichter el protodocumental estaba conformado por una amplia amalgama de películas de corta duración<sup>67</sup>:

“Hasta 1903, ocho años después de su nacimiento [del cine], el 75% de las películas que se rodaban eran *actualités* o noticiarios que traían al asombrado espectador primitivo imágenes que inicialmente provenían de su propio mundo cotidiano”<sup>68</sup>.

Pronto, cientos de camarógrafos fueron enviados por todo el mundo con el objeto de filmar paisajes exóticos y culturas hasta entonces nunca vistas. Los protodocumentales fueron las producciones dominantes en los programas de exhibición cinematográficos hasta 1907. A partir de este año, la producción de películas de ficción comenzó a multiplicarse y a monopolizar el interés general del público. La novedad que ofrecían los protodocumentales parecía entonces gastada, por lo que el género declinó tanto en cantidad como en vigor; así, a partir de 1910, la decadencia de la película

---

<sup>66</sup> LÓPEZ CLEMENTE, José L. *Cine Documental Español*. Madrid: Rialp Libros de cine, 1960. P. 123.

<sup>67</sup> Si clasificamos temáticamente este grupo de obras obtendremos una enumeración similar a la siguiente: películas de actualidad genérica, educacionales, viajes y expediciones, reconstrucciones, espectáculos de variedades, etc.

<sup>68</sup> WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real: El Cine de no Ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004. P. 25-26.

protodocumental se aceleró por la implantación masiva de los noticiarios cinematográficos distribuidos con periodicidad semanal o quincenal<sup>69</sup>.

Será a principios de la década de los años veinte cuando el documental tome cuerpo teórico y cobre fuerza renovada. En 1922 el realizador norteamericano Robert Flaherty, considerado como el padre del documental, estrena *Nanook, el esquimal* (1922) película fundacional que sienta las bases del género. Para Flaherty, el documental debe perseguir los siguientes objetivos:

“La finalidad del documental, tal como yo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. [...] Una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y de sombra, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro, son las características esenciales del documental. [...] Cuando se lleva a cabo la selección, la realiza sobre el material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo elegante de ficción”<sup>70</sup>.

Para abordar el estudio del cine documental, Nichols establece diferentes modalidades que entiende como los diferentes “enfoques característicos de la representación de la realidad”<sup>71</sup>, es decir, las diferentes estrategias utilizadas por el realizador para abordar la realidad y que equivalen, por lo tanto, a subgéneros del documental. Estas estrategias, que toman forma de convenciones, permiten identificar elementos comunes en textos diferentes. Además, para Nichols, el documental tiene una

---

<sup>69</sup> Para un análisis más detallado de los noticiarios más importantes e influyentes de la época: *Pathé Journal*, *Gaumont Actualités* o *Éclair Journal*, ver PAZ, María A.; MONTERO, Julio. *El cine informativo 1895-1945: Creando la realidad*. Barcelona: Ariel Cine, 2002. P. 42-48.

<sup>70</sup> FLAHERTY, Robert. *La función del documental*. En: ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín; ALSINA THEVENET, Homero (eds.). *Textos y manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1993. P. 153.

<sup>71</sup> NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997. P. 66

doble dimensión institucional y transversal, de modo que cada modalidad del documental ha predominado en determinados períodos y países, aunque esto no ha impedido que coexistieran distintas modalidades y se combinaran entre sí en momentos determinados.

Así, desde el punto de vista de Nichols:

“Los practicantes de una modalidad establecen una comunidad propia dentro de la institución global del cine documental. Las modalidades pueden atravesar períodos y cinematográficas nacionales”<sup>72</sup>.

“Cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto, elaborando a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de texto con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas características por parte del espectador”<sup>73</sup>.

La etapa fundacional del documental coincide con la modalidad que Nichols identifica como modalidad expositiva. Esta modalidad, que surge a partir de la implantación del cine sonoro, se caracteriza por utilizar la *voz de Dios*, una voz *over* que proviene del exterior del mundo histórico representado<sup>74</sup>. Así, en la modalidad expositiva el comentario en *off* prima sobre la imagen y se dirige directamente al espectador para ofrecerle una argumentación acerca del mundo histórico que está visualizando. Una argumentación cargada de autoridad epistémica que “hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido”<sup>75</sup>, como advierte Nichols, puesto que la retórica empleada, de naturaleza persuasiva, deja poco espacio para la contradicción, la

---

<sup>72</sup> Ibid. P. 54.

<sup>73</sup> Ibid. P. 67.

<sup>74</sup> Es preciso aclarar que en esta época el sonido todavía no es sincronizado y se dobla con posterioridad para ser incluido en la película.

<sup>75</sup> Ibid. P. 68.

ambigüedad y la pluralidad de voces. Por lo tanto, se puede considerar que los textos expositivos:

“Toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Esta voz tiene la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión”<sup>76</sup>.

En esta modalidad expositiva se pueden incluir las películas de Robert Flaherty, desde *Nanook, el esquimal* (1922) hasta *Louisiana Story* (1957); los trabajos de Grierson y su equipo para la General Post Office; la propaganda bélica de Frank Capra en las diferentes entregas de *¿Por qué luchamos?* (1943-45) y los documentales producidos por el gobierno de los Estados Unidos y filmados por John Huston: *Report From Aleutians* (1943), *The Battle of San Pietro* (1945) y *Let there be light* (1946), entre otros.

Será el documentalista escocés John Grierson<sup>77</sup> el que bautice al cine documental y sienta las bases para su patrocinio institucional. Grierson, después de asistir a la proyección de *Moana* (Robert Flaherty, 1926) definió en el *New York Sun* el documental como un tratamiento creativo de la realidad que “se rueda en el lugar que se trata de reproducir y con las personas que en él viven”<sup>78</sup>. Además, para Grierson, el documental debía tener un sentido utilitario como medio de mejora social. A partir de entonces, las convenciones que rigen el formato documental se sitúan próximas a lo propagandístico,

---

<sup>76</sup> Ibid. P. 70.

<sup>77</sup> Grierson es uno de los documentalistas más célebres de la época. Además, constituye la espina dorsal de la escuela documentalista británica, unificada entorno a la Film Unit primero y la General Post Office (GPO) después. De entre sus más de cien producciones destacan películas como *La canción de Ceilán* (Basil Wright, 1934-35) y *Correo Nocturno* (Harry Watt y Basil Wright, 1936).

<sup>78</sup> LÓPEZ CLEMENTE, José L. 1960. P. 15. Clemente parafrasea la cita original de Grierson.



lo pedagógico, aunque “no cabe duda que esta interpretación del documental era parcial y confinada a un solo punto de vista”<sup>79</sup>.

En esta época de fundación del documental, la modalidad expositiva coexiste con otras modalidades que buscan diferentes soluciones para enfrentarse al motor del desarrollo del género: la relación entre los binomios realidad/representación y objetividad/subjetividad. De hecho, Paul Rotha, cofundador de la escuela documentalista británica, se distancia de la modalidad expositiva cuando afirma: “Considero que no debe proponerse sacar unas conclusiones, sino más bien enunciar el problema de manera que estas puedan deducirse”<sup>80</sup>.

Por su parte, desde 1918 el insigne realizador soviético Dziga Vertov<sup>81</sup> filma y monta la realidad soviética, a través de una suerte de cine periodístico que se aleja de la tradición teatral y de la cuidada puesta en escena que caracterizará al documental a partir de la década de los años veinte. En mayo de 1922, el mismo año en el que Flaherty estrena *Nanook, el esquimal*, Vertov presenta la primera entrega de una serie de doce del *kino-pravda*<sup>82</sup>. En estas películas, el director ruso resuelve a su manera una de las cuestiones que más han preocupado en la evolución del documental en su desarrollo posterior: el problema de la objetividad. Para Vertov, ligado a las corrientes Futuristas, el ojo humano es un órgano imperfecto. Así, “el *cine-ojo* [*kino-glaz*] imponía una mirada

---

<sup>79</sup> Ibid. P. 21.

<sup>80</sup> ROTH, Paul. *Los problemas y las realidades del presente*. En ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín; ALSINA THEVENET, Homero (eds.). P. 150.

<sup>81</sup> Grierson no solo había sido influenciado por Flaherty: “Bajo la influencia del realismo soviético y del cine de Vertov crea la Film Unit [...] desde ella impulsará la Escuela Documentalista Británica”. ZUBIAUR, Francisco Javier. *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: Eunsa, 2005. 307.

<sup>82</sup> El término *kino-pravda* (cine-verdad), será posteriormente utilizado para definir a uno de los modelos que se abordará en este apartado, el *cinéma vérité*.

que corregía las limitaciones de la *visión humana* y permitía revelar los aspectos menos visibles de la realidad”<sup>83</sup>. En la misma línea, pero muchos años antes, en 1898, se pronunció el operador polaco Boleslaw Matuszowski en su visionaria obra *Una nueva fuente de la historia*, donde pronosticó que “la cámara podría arrojar valiosos rasgos de luz”<sup>84</sup>. Para el prolífico documentalista Jean Rouch, seguidor de las tesis de Vertov y fundador del *cinéma vérité*, “*El hombre de la cámara* [Dziga Vertov, 1929] es un intento totalmente demencial. [...] Significa el primer intento de situar la cámara en la calle, de convertir a la cámara en el actor principal”<sup>85</sup>.

El camino emprendido por Vertov, un cine sin actores ni puesta en escena, es continuado por el joven realizador francés Jean Vigo en *À propos de Nice* (1929), donde aplicó, sin renunciar a una visión personal, las teorías vertovianas<sup>86</sup> para realizar una sátira social en la que las conductas de la alta burguesía se contraponen a las de la población trabajadora. Esta combinación da lugar al *punto de vista documentado*, un nuevo tipo de documental en el que “el tomavistas es rey o al menos presidente de la República”<sup>87</sup>, un tipo de documental que exige a su autor un posicionamiento definido con respecto a la realidad que registra. Para Jean Vigo, el objetivo de este nuevo documental se alcanza cuando se “consigue revelar la razón oculta de un gesto, si se consigue extraer de una persona banal y captada al azar su belleza interior o su caricatura,

---

<sup>83</sup> WEINRICHTER, Antonio. 2004. P. 30.

<sup>84</sup> BARNOUW, Eric. *El documental historia y estilo*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996. P. 30.

<sup>85</sup> ROUCH, Jean. *¿El cine del futuro?* En: ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín; ALSINA THEVENET, Homero (eds.). 1993. P. 159.

<sup>86</sup> De hecho, el camarógrafo de todas las películas de Vigo es Boris Kaufman, hermano de Dziga Vertov.

<sup>87</sup> VIGO, Jean. *El punto de vista documental. À propos de Nice*. En: En: ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín; ALSINA THEVENET, Homero (eds.). 1993. P. 137.

si se consigue revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas”<sup>88</sup>.

Mención aparte merecen las sinfonías de ciudades, iniciadas por Alberto Cavalcanti y su película *Rien que les heures* (1926), a la que siguen *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (Walter Rutmann, 1927), *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929)... películas que narran la vida cotidiana de las gentes haciendo un uso magistral del montaje.

Con posterioridad, la coyuntura y convulsiones de la política mundial que caracterizaron la década de los años treinta<sup>89</sup> y que culminaría en la II Guerra Mundial facilitó que el documental, “el género cinematográfico más explícitamente político”<sup>90</sup>, se impregnara de ideología. El punto álgido se alcanzaría con las monumentales obras de propaganda fascista que Leni Riefenstahl filmó al servicio del III Reich: *El triunfo de la voluntad* (1935) y las dos partes de *Olimpiada* (1938).

Con la finalización del conflicto bélico, muchos documentalistas pusieron sus empeños documentales en denunciar los crímenes que la guerra había dejado atrás, apuntando directamente a sus autores. En esta etapa los gobiernos dejaron de apoyar institucionalmente el documental y muchos documentalistas se pusieron al servicio de las recién inauguradas emisoras de televisión, con las que mantendrán innumerables conflictos.

---

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Crack del 29, auge de los fascismos, Guerra Civil Española, entre otros.

<sup>90</sup> NICHOLS, Bill. 1997. P. 15.

Las dimensiones y la brutalidad de la conflagración bélica mundial, así como la utilización del documental como arma propagandística, favorecieron la aparición de nuevas sensibilidades, técnicas y formas más democráticas de abordar la representación de la realidad. Así, a lo largo de los años cincuenta, el documental conoce el nacimiento de varios géneros de disenso que utilizaban los últimos avances tecnológicos: unos equipos portátiles que permitían registrar por primera vez y de manera sincronizada, imagen y sonido; como indica Barnouw:

“Los documentalistas, impulsados por consideraciones ideológicas y el disgusto que les provocaba el estilo *lavado de cerebro* [modalidad expositiva] del documental, hallaron oportunidades en los nuevos avances técnicos. En la década de 1960 éstos adquirieron creciente importancia”<sup>91</sup>.

A partir de 1959 la producción de documental estaba controlada por los departamentos de noticias de las emisoras de televisión. La narración de estos documentales, a cargo de periodistas, proclamaba objetividad. Esta voz periodística, es, según Platinga, una voz formal, una voz que explica el mundo al espectador de una forma unificada y plena de sentido, proponiendo una argumentación definida: los comentarios en *off* indican lo que está sucediendo, interpretándolo y evitando que el espectador lo descubra por sí mismo. Y todo esto sin tener en cuenta que, por razones de seguridad financiera, la mayor parte de los documentales televisivos eran poco disimulados telones de fondo de las empresas patrocinadoras de los mismos. Sin embargo, como indica Barnouw:

“Muchos documentalistas estaban dominados por una obsesión diferente: captar en imágenes y sonido el momento actual. Ese cine

---

<sup>91</sup> BARNOUW, Eric. 1996. P. 202.

conocido como *cine directo* o *vérité*, se basaba en la observación objetiva, no en la investigación. Sus posibilidades seguían fascinando a no pocos cineastas”<sup>92</sup>.

Las películas que surgieron a raíz del origen de estas nuevas tendencias tenían un importante nexo en común que las diferenciaba de la anterior modalidad expositiva: el único texto de éstas eran las voces de sus protagonistas, de manera que se suprime la narración omnisciente, la *voz de Dios* empleada con profusión en las dos décadas anteriores. Sin embargo, los avances técnicos no se limitaron sólo al campo del sonido. Los ajustes que se realizaron en cuanto a la óptica de los objetivos y a la velocidad de exposición de las películas, lo que permite a los cineastas rodar con menos luz y en condiciones menos idóneas que las de un estudio:

“Se produjo una revolución. La del 16 mm. Durante la guerra los operadores de noticiarios habían utilizado con gran éxito unas cámaras de 16 mm. y sus films pudieron ser hinchados a 35 mm, formato estándar [...]. A partir de aquel momento la cámara se convertía en un pequeño instrumento tan fácil de manejar como una Leica, o una pluma estilográfica por utilizar la fórmula del profeta Alexandre Astruc”<sup>93</sup>.

Así, el 16 mm., un formato más viable económicamente desplazó, en parte, al estándar de 35 mm. Las cámaras al hombro tomaron las calles poniendo acento en las personas que por primera vez<sup>94</sup> hablaban con su propia voz y expresaban espontáneamente sus propios puntos de vista ante problemas sociales. En palabras de Louis Marcorelles, “la revolución podría ser tan importante para el futuro del cine como

---

<sup>92</sup> Ibid. P. 295.

<sup>93</sup> ROUCH, Jean. 1993. P. 160. Se refiere al celebrado artículo de Astruc, *El Nacimiento de una vanguardia: la caméra-stylo*, publicado originalmente en *L'Écran Français*, el 30 de marzo de 1948.

<sup>94</sup> Desde los inicios del cine sonoro los equipamientos necesarios para registrar el sonido eran de gran tamaño y de funcionamiento difícil y engorroso. Además, las cámaras tenían motores ruidosos, que entraban en conflicto con la calidad del sonido registrado.

Brecht y el Berliner Ensemble o Lee Strasberg y el Actor's Studio, lo fueron para el teatro”<sup>95</sup>.

Sin embargo, para conseguir una calidad de sonido aceptable era todavía necesario registrar sonido e imagen por separado. Los dos equipos, la cámara y el aparato de registro sonoro se unían por un cable que limitaba la maniobrabilidad plena; además, las personas debían hablar muy cerca de los micrófonos para que su voz fuera inteligible. Hacia el año 1949, unos fabricantes pusieron a la venta unos magnetófonos autónomos aunque los micrófonos seguían siendo extremadamente sensibles al viento y las cámaras, si bien eran más ligeras, seguían siendo ruidosas. Según Jean Rouch la solución a estas dificultades técnicas llegaría en 1960 en tres países diferentes: Canadá, Estados Unidos y Francia.

“En Francia, el constructor André Coutant [...] tuvo la idea de intentar utilizar una de estas cámara ligeras eléctricas [16 mm.] para construir una cámara que no era totalmente insonora, pero que pesaba un kilo y medio y [...] producía un ruido suficientemente escaso como para poder ser utilizada en exterior, incluso muy cerca de un micro. Nuestro amigo, Michel Brault, un operador canadiense [miembro del National Film Board of Canada], llegó a París en aquel momento y nos trajo los micros que utilizaban las televisiones canadienses y norteamericanas, los micro-corbatas. Dichos micros tienen la ventaja de que no se ven. Habíamos solucionado el problema de Dziga Vertov”<sup>96</sup>.

Los documentalistas comenzaron a moverse en un terreno que había sido descuidado durante mucho tiempo, un territorio que revelaría efectos sorprendentes. El sustrato tecnológico era el perfecto para experimentar con el lenguaje y alterar de manera

---

<sup>95</sup> MARCORELLES, Louis. *American Diary*. En: CUETO, Roberto; WEINRICHTER, Antonio (eds.). *Dentro y Fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2004. P. 403.

<sup>96</sup> ROUCH, Jean. 1993. P. 163. Michel Brault trabajó como sonidista en el film de Jean Rouch y Egard Morin, *Crónica de un verano* (1961), película fundacional del *cinéma vérité*.

decisiva la retórica del documental. Por ello, al igual que los movimientos cinematográficos modernos surgieron como reacción al modelo de representación institucional, los nuevos movimientos del cine documental cuestionaron y rechazaron las estrategias y las convenciones del documental clásico para redefinirlo e insertarlo en el nuevo contexto comunicacional, social, político y económico. Pero no podemos olvidar el origen tecnológico de esta nueva retórica, como indica Maria Luisa Ortega:

“No habría sido posible sin la revolución tecnológica que permitía al cineasta inmiscuirse en lo real sin apenas ser percibido y registrando simultáneamente imagen y sonido, lo que hacía innecesaria la narración, para que por primera vez los acontecimientos capturados se contaran por sí mismos”<sup>97</sup>.

A la hora de analizar el panorama y la evolución del cine documental en España hasta 1960 nos encontramos con varias dificultades. El primer problema con el que nos topamos, es la confusión generalizada que se produce en cuanto a la filiación genérica y los límites epistemológicos y de duración del cine de cortometraje. Así englobados dentro de la categoría del cortometraje se incluyen por igual el cine amateur, el documental, el cine de ficción, las películas experimentales y de vanguardia, etc. A ésta confusión terminológica tenemos que añadir la singular situación sociopolítica de España durante esta época, marcada por la consolidación de un régimen fascista, aislado del exterior, que prestaba escasa atención y protección al cine en general y al cortometraje en particular; un territorio plagado de lagunas historiográficas del que desconocemos la mayor parte de la producción realizada en estos años.

---

<sup>97</sup> ORTEGA, María Luisa, *Historias naturales e Historias morales. El nuevo documental americano*. En: CUETO, Roberto; WEINRICHTER, Antonio (eds.). 2004. P. 178.

La primera proyección cinematográfica en España tuvo lugar el 15 de mayo de 1896, en coincidencia con la festividad de San Isidro, patrón de la ciudad de Madrid. Alexander Promio, representante y técnico de la casa francesa Lumière encargado de difundir el invento en Francia e Inglaterra, alquiló y acondicionó a tal efecto un local en los bajos del desaparecido hotel de Rusia, situado en la madrileña calle de Carrera de San Jerónimo. José Luis López Clemente, se hace eco de la composición de aquella sesión inaugural: “El programa, repetido varias veces, contenía diez números de los que son dignos de mención especial: *La llegada de un tren a la estación*, *Un paseo por el mar*, *La avenida de los Campos Elíseos*, *El concurso hípico de Lyon* y *La demolición de un muro*”<sup>98</sup>. Ese mismo día Alexander Promio filmó la primera la primera película rodada en España: *Salida de las alumnas de Colegio de San Luis de los Franceses*.

Sin embargo no parece claro cual es la primera película rodada en España por un español. Hasta 1996 se aceptaba como tal *Salida de la misa de doce del Pilar de Zaragoza*, de Eduardo Jimeno Correas, siguiendo las indicaciones de Carlos Fernández Cuenca. Sin embargo, una reciente investigación<sup>99</sup> de Jon Letamendi y el historiador cinematográfico francés Jean-Claude Seguin afirma que hasta el establecimiento del régimen franquista, se aceptaba que esta posición correspondía a la película de ficción *Riña en un café* (1897), película rodada por el pionero catalán Fructuoso Gelabert<sup>100</sup> con unos meses de anterioridad a la anteriormente citada. En la mayoría de los casos la temática preferente de este tipo de primitivas películas, de escasa calidad técnica, eran temas relacionados con el folclore español más pintoresco: corridas de toros, salidas de

---

<sup>98</sup> LÓPEZ CLEMENTE, José L. 1960. P. 102.

<sup>99</sup> LETAMENDI, Jon; SEGUIN, Jean-Claude. *La cuna fantasma del cine español*. Barcelona: CMIS, 1998.

<sup>100</sup> Al igual que Val del Omar Gelabert desarrolló una amplia faceta como técnico al patentar un sistema de sonido sincrónico para imágenes en movimiento y ensayar con el cine en relieve.



iglesia y baile flamenco. La industrialización del área catalana propició que Barcelona monopolizara prácticamente, aunque con excepciones, la producción nacional hasta 1916, cuando aparecieron nuevos núcleos en Madrid y Valencia.

El pionero catalán Fructuoso Gelabert, mecánico y aficionado a la fotografía, construyó su propio tomavistas y proyector tomando como modelo el de los Hermanos Lumière y filmó, al menos desde agosto de 1897, docenas de películas de menos de un minuto de duración: *Salida del público de la iglesia parroquial de Santa María de Sans* (1897), *Salida de los trabajadores de la fábrica España Industrial* (1897), *Llegada del vapor Bellver a Mallorca* (1899), *Panorama de Barcelona: Monumentos y fiestas* (1900)... A lo largo de estos primeros años de singladura del cinematógrafo, Gelabert recorrió la geografía española registrando con su cámara infinidad de fiestas populares y tomas monumentales<sup>101</sup>: *Carnaval en las Ramblas* (1902), *Puerto de Barcelona* (1903), *Bilbao, Portugalete y los Altos Hornos* (1906)...

El catalán Ricardo de Baños, que había aprendido el oficio a través de la casa francesa Gaumont realiza, a partir de 1904, reportajes documentales variados a los que incorpora, en 1905 el *Cronophone*, un sistema patentado por Gaumont que permitía la sonorización de las proyecciones a través de discos, para películas de un máximo de cien metros de longitud. Así junto con su hermano, el operador Ramón de Baños y Alberto Marro realiza numerosos reportajes de cante flamenco (*Celos gitanos*, 1909), zarzuela y panorámicas (*Mallorca, El carnaval de Niza...*). A partir de 1909 inicia su carrera como director de ficción y director de fotografía, alejado ya del documental.

---

<sup>101</sup> PAZ, María A.; MONTERO. 2002. P. 9. Los autores indican que Gelabert realizó entre 1897 y 1928 un total de 97 reportajes y 32 películas de ficción.

El aragonés Segundo de Chomón, que conoció el cinematógrafo en París en 1895, filmó alguna vista de Barcelona, *Montserrat* (1902), aunque la mayoría de su producción son trucajes cinematográficos. Por su parte, el madrileño Enrique Blanco realiza películas a través de su productora y laboratorio Iberia Films, para los que rueda gran cantidad de reportajes en colaboración con Alberto Arroyo (*La historia del toro de lidia*). Entre sus mayores éxitos está el de conseguir filmar la guerra de Melilla en *La guerra del Rif* (1909). Otro de los hitos del protodocumental español lo filmó uno de sus habituales colaboradores, José Gaspar Serra, que registró en 1909 los sucesos acaecidos durante la Semana Trágica de Barcelona.

Sin embargo, el noticiario autóctono no llegó a tener en estos años un desarrollo estable a pesar de que existieron noticiarios de corta vida como *Revista Studio* (1915-1920), un noticiario editado por Studio Films que alcanzó los cincuenta números o *Cinespa*, una revista de actualidades cinematográficas quincenales editada en Madrid en 1919.

El advenimiento del cine sonoro en España, circunstancia que no se produjo hasta 1930, revitalizó el cine documental. Para Jordana Mendensol, profesora de Historia del Arte de la Universidad de Illinois, “el documental alcanzó un desarrollo máximo en la década de 1930 en España”<sup>102</sup>, como demuestra la primera película española de Luis Buñuel, *Las Hurdes* (1932), caso particular que analizaremos más detenidamente en el apartado dedicado a la vanguardia filmica española.

---

<sup>102</sup> MENDELSON, Jordana. La imagen de España en la década de 1930: paradoja del documental e impulso etnográfico en la obra de José Val del Omar y Luis Buñuel. En. HERRERO, Sergio (coord.). Val del Omar y las Misiones Pedagógicas [exposición]. Murcia, Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003. P. 61.

En estos años surge una nueva escuela de documentalistas que tomó como preocupación temática fundamental la España rural; sin embargo, sus esfuerzos fueron frustrados pronto con la Guerra Civil. Es el caso del profesor universitario Carlos Velo, que comienza a rodar documentales cortos con la colaboración inicial de Fernando G. Mantilla: *La ciudad y el campo* (1934), *Almadrabas* (1934), *Felipe II y el Escorial* (1935), etc. Ya en solitario Carlos Velo comenzó el rodaje del largometraje documental *Romancero Marroquí* (1938), que interrumpió tras marchar al exilio mexicano. Entre otros de los cineastas que comienzan en estos años a hacer documental, se encuentran Antonio Román (*La ciudad encantada*, 1934; *Canto de emigración*, 1935) y Ignacio F. Iquino (*Toledo y el Greco*, 1935), ambos dedicados con posterioridad al cine de ficción.

Paralelamente, a principios de los años treinta, comienza a gestarse el embrión de un cine amateur español organizado en Barcelona y su área industrial de influencia. La institución más destacada es el Centro Excursionista de Cataluña (C.E.C.), fundado en 1876; esta asociación albergó desde los años veinte una importante Sección de Fotografía, en la que en 1931 se inscribiría la Subsección de cine de aficionados, impulsada por José Fontanet y que se convertiría en la primera agrupación de cine amateur de España. En 1931, se les invitó a participar, solicitándoles la aportación de ponencias, en el I Congreso Hispanoamericano de Cinematográfica, en Barcelona; es de suponer que Val del Omar, encargado de la preparación técnica del Congreso, tomara contacto con estos cineastas así como apuntes de sus ideas.

En 1932 el C.E.C. celebró el primer concurso de Cine Amateur. Contó con la participaron de cuarenta y cuatro films de cortometraje: “consecuencia inmediata del éxito del Concurso fue el aumento de socios, que rápidamente convirtió la Subsección en

Sección Independiente. Así nacía, bajo tan buenos auspicios, la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, el 22 de abril de 1932”<sup>103</sup>. Lanzaron su propia revista en catalán con periodicidad trimestral, *Cinema amateur*, lo que propició la extensión del movimiento amateur en Barcelona y alrededores: Asociación de Cinema Amateur, Cinemàtic Club Amateur, Sección de Cinema de la Unión Industrial, Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista del Vallés (Sabadell), Sección de Cinema de Amigos de las Artes (Tarrasa) y la Asociación de Cinema Amateur (Mataró).

El movimiento, ante su rápida evolución, creó una *superentidad federativa*, en la que no ingresó el C.E.C., que celebró sendos concursos nacionales en 1935 y 1936. En 1935 la U.N.I.C.A. (Unión Internacional de Cine Amateur) celebró en Barcelona el IV Concurso Internacional del Mejor Film de Amateur y con él, el Primer Congreso de Cineastas Amateurs, en Sitges, el 18 de mayo de 1935 en el que se elaboró una definición precisa del cine amateur:

“Son considerados films de amateurs exclusivamente los concebidos y realizados sin otro objetivo que el del propio goce del autor. Lo que da al film su carácter específico de amateur son las condiciones que han informado su concepción, su realización y su finalidad”<sup>104</sup>.

Esta influencia terminó recalando en la capital española. Así, en Madrid se creó la Agrupación de Cine Amateur Madrid (A.C.A.M). Su junta directiva “estaba compuesta por Carlos Mahou, Daniel Jorro, Juan Agrás, Francisco Miralles, José Val del Omar, Rafael Besaro y Rodrigo Mela”<sup>105</sup>, además Rafael Gil militó también en sus filas. El 7

---

<sup>103</sup> TORRELLA, José. *Crónica y análisis del cine amateur español*. Madrid: Rialp, 1965. P. 39.

<sup>104</sup> Ibid. P. 60.

<sup>105</sup> Ibid. P. 44.

de junio de 1936, semanas del alzamiento militar, se presentó una selección de films del C.E.C. en una sesión a la que acudieron 700 espectadores.

El estallido de la Guerra Civil (1936-1939) suspendió la práctica totalidad de la actividad cinematográfica que se limitó, en parte, a la filmación de los frentes de batalla para los noticiarios. La producción en cada zona dependió estrechamente de la evolución general de la guerra y presentaba rasgos comunes como el “tono grandilocuente y artificioso de las locuciones, muy literarios y, por lo mismo, muy poco populares”<sup>106</sup>. El balance de los tres años de guerra<sup>107</sup> indica que un 79’5% de la producción cinematográfica de ese período corresponde al bando republicano –313 documentales, 10 noticiarios, y 37 películas de ficción– frente al 20’5% del bando nacional –80 documentales, 5 noticiarios y 8 películas de ficción–, que si bien fue siempre mucho menos numeroso fue también más compacto desde el punto de vista ideológico.

En la zona republicana destacó la producción por parte de Film Popular del noticiario *España al día*, que contaba con sus propias versiones en francés e inglés. En cuanto a directores, destacaron, al servicio de la sección cinematográfica de la división El Campesino, Antonio del Amo (*El paso del Ebro*, 1938) y Rafael Gil<sup>108</sup> (*Resistencia en Levante*, 1937).

---

<sup>106</sup> PAZ, María A.; MONTERO. 2002. P. 251. Para un análisis más detallado de esta compleja etapa de la cinematografía española consultar el capítulo 7: *Cine de guerra y guerra en el cine: España (1936-1939)*, P. 227-278.

<sup>107</sup> PAZ, María A.; MONTERO. 2002. P. 250. Fuente citada pertenece a M<sup>a</sup>. L. Ibáñez Ferradas, *Un inconnu retablo de luz y sombras* en *Catálogo General de cine de la Guerra Civil*.

<sup>108</sup> Rafael Gil participó en alguno de los rodajes de la época de las Misiones Pedagógicas y allí tuvo contacto con otros misioneros: “Tras mi etapa de ensayista, empecé a rodar películas en 16 mm. con Gonzalo Ménendez Pidal que era el operador, porque tenía una cámara muy buena, Cecilio Paniagua y José Val del Omar. Hacíamos documentales pero no para explotación comercial, sino que se los vendíamos a la casa Kodak, y la casa Kodak los alquilaba a gente que tenía proyectores en casa. Recuerdo que hicimos una

Las actividades cinematográficas del bando nacional estuvieron supeditadas en todo momento a los intereses militares, por lo que no se puede hablar de una cinematografía oficial hasta la creación del Servicio Nacional de Propaganda y el Departamento Nacional de Cinematografía, en abril de 1938. Hasta entonces la producción nacional se realizó a través de productoras privadas –Cifesa, Cea, Film Patria– que se pusieron al servicio de la propaganda franquista. La mayor parte de las películas de esta etapa las realizó Fernando Delgado, junto con Miguel Pereyra y Tomás Cola; entre ellas destaca la serie documental *Para España*, donde se celebraban los éxitos militares nacionales. A pesar de ello la producción, como indican Paz y Montero, era muy escasa:

“Esta ausencia de material cinematográfico entre los sublevados se justifica primero por la enorme precariedad material que tuvieron para producirlas. En efecto, la industria cinematográfica española estaba concentrada en Barcelona y Madrid; pero hasta el último período de la guerra (finales de enero y marzo respectivamente) no cayeron en manos de los franquistas estas ciudades. Hasta entonces, sólo pudieron disponer de los equipos de rodaje de dos películas que al iniciarse el pronunciamiento militar estaban teniendo lugar en Andalucía”<sup>109</sup>.

Desde 1938 el Servicio Nacional de Propaganda y el Departamento Nacional de Cinematografía elaboran una política de propaganda coherente y acuerdan líneas de coproducción con Italia y Alemania, a través de la Hispano Film Produktion, en las que se impone como temática la ficción folclórica y evasiva. Paralelamente estos acuerdos propiciaron el aumento de la producción documental del bando nacional (*La Ciudad Universitaria*, de Edgar Neville, 1938; *Prisioneros de guerra*, de Manuel A. García

---

serie sobre la Semana Santa en Lorca”. CASTRO, Antonio (entrev.). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974. P. 190.

<sup>109</sup> PAZ, María A.; MONTERO. 2002. P. 229.

Viñolas, 1938) y la puesta en marcha con regularidad del primer noticiario franquista, el *Noticiario Español*, que alcanzó 18 números durante la Guerra Civil y 31 hasta su cancelación en marzo de 1940. La censura previa de guiones es implantada por el Ministerio de Gobernación 15 de julio de 1939, que un año después creará la subcomisión encargada de regular la cinematografía española.

Durante los años de la guerra o en los inmediatamente anteriores son numerosos los directores que se habían iniciado en el cortometraje documental y que afianzaron su producción documental a través de panfletos de propaganda política, antes de iniciarse en el cine de ficción, una vez se estabilizó el régimen franquista. Es el caso de Rafael Gil, que realizó en 1939 dos reportajes y un cortometraje para el Frente de Juventudes antes de comenzar a trabajar para Cifesa, y Antonio Román, que dirigió en 1939 *Barcelona, ritmo de un día*, antes de rodar el largometraje *Escuadrilla* (1941). Otros casos similares son los de Arturo Ruiz Castillo (*Santiago y el camino de los peregrinos*, 1941), Carlos Serrano de Osma (*Estampas de luz*, 1941), Domingo Viladomat (*Hombres Ibéricos*, 1946. *Bailes y romances de España*, 1947)... De esta etapa cabría destacar especialmente *Boda en Castilla* (1941), realizada por Manuel Augusto García Viñolas, película documental de carácter oficialista producida con lujo de medios para gloria de los valores que exaltó el régimen, que participó en la Bienal de Venecia de 1941. En palabras de Rafael R. Tranche, *Boda en Castilla* “recrea ritos y tradiciones populares castellanas con un peculiar tratamiento etnográfico y una clara influencia del cine de Leni Riefenstahl”<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *El cortometraje durante el franquismo (1939 – 1960)*. En: MARÍA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis M.; VELÁZQUEZ, José M. (coord.). 1996. P. 92.

El florecimiento inicial del cine amateur, al igual que el resto de actividades cinematográficas, es truncado por la Guerra Civil. La mayoría de los cineastas del primer período se encontraban en el exilio o desvinculados del medio. Además, la II Guerra Mundial suspendió los concursos internacionales de cine amateur, hasta 1948:

“Pocos clubs de cine amateur supervivieron tras el vendaval bélico. En Barcelona sólo la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña se mantuvo en pié. Lo que tardó en manifestarse fue la actividad personal de los cineastas [sic], sin la cual el grupo, como colectividad, apenas puede dar fe de vida<sup>111</sup>. [...] Madrid, en cambio, se recuperó con suma rapidez y vivió en la euforia de ese momento crucial su mejor y puede decirse que único período de positiva vitalidad. Fue ya en 1939, el 28 de diciembre, cuando la A.C.A.M., único superviviente en la capital española, celebró su primera sesión y, en enero del año 1940 inició la publicación de un boletín quincenal y la celebración de sesiones de cine-club”<sup>112</sup>.

La iniciativa documental privada no contaba con ninguna protección después de la guerra por lo que la producción documental era producida o patrocinada por organismos oficiales en la mayor parte. Con el objetivo de estimular esta alicaída producción, el Ministerio de Industria y Comercio promulgó la Orden del 11 de noviembre de 1941 “normas de protección y estímulo a la producción cinematográfica que instituyeron el crédito sindical, los premios a la producción, el concurso de guiones y la concesión de becas”<sup>113</sup>. En la práctica esta ley, que contiene el primer reconocimiento oficial a la actividad del cortometraje dentro del sector cinematográfico, supone tanto la implantación del doblaje obligatorio<sup>114</sup> como la creación de un cine dirigido. A partir de

---

<sup>111</sup> El concurso anual de la C.E.C. no se reanuda hasta 1943. Bajo el signo de los nuevos tiempos políticos su concurso adoptará la denominación *Nacional*.

<sup>112</sup> TORRELLA, José. 1965. P. 91.

<sup>113</sup> LÓPEZ CLEMENTE, José L. 1960. P. 148.

<sup>114</sup> La obligatoriedad del doblaje se mantendrá hasta 1947, aunque los exhibidores y productores no aceptaron deshacerse de este pernicioso sistema.



entonces, y aunque la concesión de créditos estatales no redundó en las películas cortas, estas aumentaron considerablemente su producción durante los años cuarenta, para descender en la década siguiente, a pesar de las nuevas medidas de protección estatal dictadas en 1952.

En 1943 un grupo de jóvenes dirigidos por Manuel Hernández Sanjuán funda Hermic Films, productora especializada en la producción de documentales que se mantiene en activo hasta 1972, siendo un extraño ejemplo de estabilidad en el panorama cinematográfico español. Hermic produce en su origen 32 películas documentales de corta duración en Guinea Ecuatorial: *Tornado* (1945), *Una cruz en la selva* (1946), *En las playas de Eureka* (1947). Gracias al éxito obtenido pusieron en marcha proyectos similares en el África occidental y septentrional, así como otro tipo de cortometrajes como *La Alhambra de Washington Irving* (Fernando Fernández Íbero, 1947) que cosecharon numerosos premios y menciones oficiales.

La Orden ministerial de 1941 obligaba a la proyección de cortometrajes en todas las salas, aunque:

“En la práctica los complementos se quedarán reducidos a menudo, a la exhibición de noticiarios. [...] De hecho la obligatoriedad de la protección del NO-DO en todas las salas (establecida en la Orden de su creación) limitaba la presencia de otros complementos, ya que los exhibidores consideran cubierta la sesión sin acudir a otros productos de rentabilidad muy limitada”<sup>115</sup>.

Desde 1942 el estado español dispuso de su propio medio de información y propaganda cinematográfica, el NO-DO –Noticiarios y Documentales Cinematográficos–

---

<sup>115</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1996. P. 80-81.

creado por orden de la Vicesecretaría de Educación Popular y de difusión obligatoria en todos los locales cinematográficos del territorio nacional. El NO-DO fue producido de manera ininterrumpida desde 1943 hasta 1981, aunque en 1975 dejó de ser obligatoria su presencia en los programas cinematográficos. La producción total abarca 1.966 números repartidos desde 1947 en dos ediciones semanales (A y B) y, entre 1960 y 1967, una tercera (C). Desde 1945, produjo otro noticiario monográfico, *Imágenes*, que hasta su sustitución en 1968 por otras series más cortas como *Imágenes del deporte* e *Imágenes del Turismo*, sumó 1.225 números con periodicidad semanal, como indica López Clemente:

“Reducida casi a nada la importación de documentales extranjeros y prácticamente anulada la producción nacional independiente, la carencia de films cortos, tanto nacionales como extranjeros, vino a ser suplida, en forma regular y constante por los complementos producidos por NO-DO”<sup>116</sup>.

Además, correspondía a NO-DO la gestión de permisos de rodaje para documentales y cortometrajes; NO-DO produjo documentales esporádicamente: de 1943 a 1960 se realizaron cincuenta documentales en blanco y negro, lo que atrajo a jóvenes cineastas como medio de aprendizaje: Javier Aguirre, Jorge Grau, Antonio Mercero... Sin embargo, este tipo de documental se desarrollaba a espaldas a la realidad nacional, sin función social alguna.

En 1952 se dictan las nuevas Normas de Protección Económica a la Cinematografía Nacional, promulgadas por Orden de 16 de Julio de 1952, por parte de

---

<sup>116</sup> LOPEZ CLEMENTE, José L. 1960. P. 144.

los Ministerios de Comercio y de Información y Turismo; medidas que a pesar de ser transitorias se mantuvieron largos años. Su funcionamiento era el siguiente: la Junta de Clasificación y Censura decidía el tipo de protección económica que se brindaba a una producción según los siguientes criterios<sup>117</sup>: el coste estimativo de la producción y el interés de la cinta según categorías, Interés Nacional, 1ª A, 1ª B, 2ª A, 2ª B y 3ª; en la práctica con estas medidas:

“En lugar de propugnar y preconizar un tipo de cine, la Administración tras crear y favorecer una situación en que las películas españolas no se pueden amortizar en el mercado interior, se limita a no proteger, y poner todas las trabas posibles aquel tipo de cine que no reúna cualidades suficientes para ser prohibido, pero cuya orientación no sea completamente del agrado de las Administración”<sup>118</sup>.

Rodríguez Tranche se refiere a como afectó la aplicación de estas normas en el campo del cortometraje y el documental:

“Las dificultades de producción, la inexistencia de mecanismos de distribución y la consiguiente imposibilidad de llegar a un público masivo eran factores que formarían parte de la condiciones habituales del formato e impedirán crear las bases para el desarrollo de productoras, escuelas o especialistas. Así, muy pocas productoras dedicadas al cortometraje lograron sobrevivir durante ambos decenios [1940–1950]: España Actualidades, África Films y Hermic Films (las dos primeras de escasa relevancia). [...] A todos estos obstáculos para la pervivencia y desarrollo del formato habría que añadir un problema de identidad y de contenidos. Subrepticamente y sin que nadie lo haya establecido así, el cortometraje aparece automáticamente identificado durante estos años con el género documental, como si fueran términos equivalentes e intercambiables. [...] Es más, en la década de los cincuenta remiten los distintos géneros del cortometraje para ser el documental su casi única expresión”<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> Bajo este sistema, el coste de una producción podía ser cubierto hasta el 40% como máximo, en teoría.

<sup>118</sup> CASTRO, Antonio (entrev.). 1974. P. 14.

<sup>119</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1996. P. 81-82.

Estas ayudas oficiales y la llegada del cine en color estimularon y afianzaron la producción documental continuada de empresas nuevas como Studio Films (1952), Filmarte (1953), Tarfe Films, Estudios Moro y, de manera puntual, otras dedicadas a la ficción como Cifesa, Suevia, Chamartín. Como documentalistas, se incorporaron numerosos jóvenes que procedentes del I.I.E.C.: Carlos Saura (*Cuenca*, 1948), Eugenio Martín (*Viaje Romántico a Granada*<sup>120</sup>, 1955) o Jesús Fernández Santos (*España 1800*, 1959).

El cine en color también provocó el auge de los documentales de arte, documentales didácticos de apariencia objetiva: “En un sentido muy amplio, se entiende por película de arte, aquella cuya finalidad esencial es reflejar aspectos totales o parciales de las artes plásticas”<sup>121</sup>. Algunas de estas películas son *Los desastres de la guerra* (López Clemente y Hernández Sanjuán, 1953), *El Greco en su obra maestra: El entierro del Conde Orgaz* (Juan Serra, 1953), *La Pasión en Castilla*<sup>122</sup> (López Clemente, 1955) o *Concierto en el Prado* (Vicente Lluch, 1959).

En cuanto al cine amateur, en 1952, la U.N.I.C.A. celebra de nuevo en Barcelona el Concurso y Congreso Internacional y el C.E.C. publica su revista bimestral *Otro cine*, “una revista ambivalente, que pudiera interesar lo mismo a un cineísta [sic] amateur que

---

<sup>120</sup> Aunque esta película comparta ciudad y año de producción con *Aguaespejo granadino*, su argumento en nada tiene que ver: “en ella asistimos a un recorrido desde la frontera francesa a la capital andaluza, saltando por los grabados de algunos dibujantes y grabadores extranjeros del siglo XIX, atraídos por una España para ellos romántica y extraña”. LÓPEZ CLEMENTE, José L. 1960. P. 186.

<sup>121</sup> Ibid. P. 176.

<sup>122</sup> El autor del film producido por NO-DO lo describe del siguiente modo: “film corto en color sirviéndose de las esculturas de los imagineros castellanos existentes en el Museo Provincial de escultura de Valladolid [Juan de Juni y Gregorio Fernández] y en las iglesias parroquiales de aquella capital. El comentario de este film [...] se limitó estrictamente a una escenificación de las siete divinas palabras evangélicas, recitadas por el actor Fernando Rey”. Ibid. P. 185-186.

a un estudioso del arte y la técnica del cine en general”<sup>123</sup>. A partir de entonces proliferan en España distintos núcleos de cineastas amateur y de competiciones que abarcaban distintos ámbitos geográficos, por lo que se puede considerar que la expansión del cine amateur es completa: Sabadell, Reus, Oviedo, León, Murcia, etc.

En 1952 comienza Val del Omar el rodaje de *Aguaespejo granadino*, uno de los cortometrajes que será objeto de estudio en este trabajo. Como se verá en el capítulo dedicado al estudio biográfico de Val del Omar<sup>124</sup>, antes de este film, Val del Omar había realizado, dentro de las Misiones Pedagógicas, entre cuarenta y sesenta documentales etnográficos cortos en 16 mm., así como *Vibración de Granada*, un esbozo de *Aguaespejo granadino* filmado con casi veinte años de antelación. Que Val del Omar ocupa un espacio dentro del documentalismo español es tan innegable como que sus obras trascienden el marco conceptual del propio documental, de ahí que él se refiera a sus películas de esta etapa como elementales. José López Clemente indica a propósito de esta cuestión:

“El traer a José Val del Omar a esta columna no es porque él sea propiamente un realizador de documentales. Reducirlo a esto sería como cortar al pájaro sus alas. Sin dejar de ser románticamente un documentalista, Val del Omar es, sin embargo, mucho más que eso. Su campo de acción es el experimentalismo y si se me un poco diré que *Val del Omar es el único experimentalista cinematográfico puro con que contamos*”<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> TORRELLA, José. 1965. P. 100.

<sup>124</sup> Véase 2.1. Biografía, obra filmica y técnica.

<sup>125</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 113. Subrayado de José Val del Omar posterior. Publicado originalmente por José Luis López Clemente en el número 102 de la *Revista Espectáculo* de Madrid, en febrero de 1956.

En 1955 las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca, organizadas por el Cineclub del Seu, 1955, denunciaron el estado ruinoso del cine español y expusieron sus reivindicaciones:

“En las conclusiones se pide un código de censura, un nuevo sistema de protección más justo y eficaz, una federación de cine-clubs, ayuda estatal al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y el final del monopolio del NO-DO en el terreno del documental”<sup>126</sup>.

Junto a esta declaración de intenciones, se pedía la supresión del monopolio de NO-DO para garantizar la libre concurrencia a las salas de este tipo de películas. Sin embargo, muy pocas de estas reivindicaciones se incorporaron a la legislación posterior.

Mediante la Orden de 7 de Febrero de 1958 y la Orden de 18 de Noviembre de 1961, el Ministerio de de Información y Turismo, otorgó al cortometraje los mismos derechos de protección económica y cuota de pantalla que se prestaba a los largometrajes; sin embargo y como había venido sucediendo de manera tradicional, “el problema fundamental era, una vez más, la escasa atención que los exhibidores prestaban al cortometraje”<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel. *Breve historia del cine español*. En: TORRES, Augusto M. *Diccionario Espasa Cine español*. Madrid: Espasa Calpe, 1996. P. 24. La declaración final de estas conversaciones contienen un apartado exclusivo dedicado al cine documental; véase CASTRO, Antonio (entrev.). 1974. P. 439-445.

<sup>127</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1996. P. 85.

### **1.3. El cine experimental y de vanguardia en España**

Antes de comenzar es conveniente aclarar la confusión terminológica que se suele dar entre vanguardia, experimentación y documental:

“La expresión *cine experimental* se ha querido equiparar, y de hecho se ha asimilado, a la de *cine de vanguardia*, *cinema puro*, *abstracto* o *integral*. Pero todas esas expresiones, que nacieron alrededor del año 1925, hoy nos suenan a conceptos viejísimos, tendenciosos y limitados. La expresión cine experimental es más amplia, menos partidista, ya que en ella cabe todo lo que representa una aportación o una inquietud nueva hacia esa *meta del cine como forma de un arte expresivo*. El cine experimental se reserva todas las tentativas que no es posible acometer en otras formas y géneros cinematográficos, que tienen forzosamente que atraer un público determinado, más o menos extenso”<sup>128</sup>.

Según la convocatoria publicada con motivo de la Competición Internacional del Film Experimental, que tuvo lugar durante la Exposición Universal de Bruselas de 1956, “se entiende por films experimentales, las obras que, ya sea por su forma, atestigüen una tentativa de renovación del lenguaje cinematográfico, o ya sea por su contenido, aborden terrenos poco frecuentados por los cineastas”<sup>129</sup>. Así, para muchos, como Jonas Mekas, el cine experimental no entraría a formar parte del corpus del documental, aunque en muchos casos confluya en la misma película, como en el caso de la precursora, *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1929).

El cine experimental español siempre ha sido una actividad residual con respecto a las otras formas dominantes del discurso fílmico. Tradicionalmente el cine de

---

<sup>128</sup> LÓPEZ CLEMENTE, José L. 1960. P. 199.

<sup>129</sup> Ibid. P. 23.

vanguardia se ha considerado como laboratorio de experimentación de la propia industria a la vez que alternativa a ésta. Sin embargo, las infradesarrolladas estructuras cinematográficas españolas no necesitaban de un laboratorio de experimentación, hecho al que se une la existencia de una burguesía poco ilustrada, desinteresada en la producción cultural y el mecenazgo artístico:

“En las primeras décadas de este siglo España era un país premoderno, caracterizado por una revolución industrial tardía y muy incompleta –ceñida al noroeste de la Península–, con estructuras agrarias latifundistas en el centro, sur y oeste, con unas clases medias muy endeble y una altísima tasa de analfabetismo”<sup>130</sup>.

A causa de esta situación, este tipo de cine solo se ha dado en España de manera excepcional gracias a una constelación de cineastas que trabajan de manera aislada y cuya producción suele ser relegada a la más absoluta marginalidad:

“La misma idea de que en nuestro país haya existido, exista o pueda existir un cine de vanguardia o experimental es generalmente puesta en duda, o relegada al terreno de hipótesis y conjeturas. [...] Lo cierto, podríamos decir, es que tal vanguardia fílmica no ha existido de un modo organizado ni ha conseguido una mínima estabilidad, sino que constantemente se ha manifestado en la discontinuidad o/y en el aislamiento de iniciativas personales que raramente han logrado una mínima trascendencia pública; una vanguardia, si se quiere, en perpetuo estado de embrión, representada por una producción efectivamente escasa y dispersa, ciertamente subterránea o marginal (al menos, en su mayor parte), y de circulación esporádica o azarosa (si no nula)”<sup>131</sup>.

Los antecedentes que facilitan el surgimiento de estas propuestas vanguardistas provienen de las elites intelectuales localizadas en las principales ciudades españolas:

---

<sup>130</sup> GUBERN, Román. *Proyector de luna: La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999. P. 9.

<sup>131</sup> BONET, Eugeni; PALACIO, Manuel. *Práctica fílmica y vanguardia artística en España 1925-1981*. Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1983. P. 10.



“A pesar del atraso cultural generalizado de España a principios de siglo, como ya se ha dicho, existieron en Barcelona, Madrid y en otras ciudades unas elites culturales ilustradas y bien informadas, que se convirtieron en epicentros de la renovación artística peninsular. [...] De manera que en el seno de la España tradicional se había larvado en algunas ciudades, a mediados de los años veinte, unos focos reducidos de agitación y de renovación artística que no tardarían en estallar”<sup>132</sup>.

Se trata de la *Revista de Occidente*, fundada y dirigida por Ortega y Gasset en 1923, y *La Gaceta Literaria*, fundada y dirigida por Ernesto Giménez Caballero, que también desarrollaría una corta producción experimental con *Esencia de verbena* (1930) y *Noticiario del Cineclub* (1930). En *La Gaceta Literaria*, periódico quincenal publicado en Madrid entre 1927 y 1932, el cine gozaba de una posición privilegiada y se convirtió pronto, a través de las aportaciones de Luis Buñuel y Juan Piqueras, en referencia obligada para la vanguardia artística y cinematográfica española, hasta el punto de editar un monográfico dedicado al cine en octubre de 1928. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos pioneros, la reflexión estética y el discurso teórico sobre el cine son débiles e insuficientes. Paralelamente, el Cineclub, promovido desde *La Gaceta Literaria*, actuó como lugar de encuentro y de descubrimiento de películas durante tres temporadas, desde su apertura, hecha pública en el número 43 de *La Gaceta Literaria*, con fecha del 1 de octubre de 1928; como indican Eugeni Bonet y Manuel Palacio:

“Pese a que a lo largo de sus tres años de funcionamiento el Cineclub varió algo de programación, puede decirse que se mantuvo fiel a los tres grupos iniciales: cine de vanguardia, documentales y repertorio. En sus pantallas pudo verse: *Un Chien andalou* (estreno en España); *Entr'acte*, de Clair; *La Chute de la maison Usher*, de Epstein; *La Coquille et le*

---

<sup>132</sup> GUBERN, Román. 1999. P. 11.

*clergyman*, de Dulac; y otros films de Eisenstein, Pudovkin, Flaherty, Stroheim, Keaton, Chaplin, Langdon, etc”<sup>133</sup>.

Así, se produjo un importante acercamiento de los literatos, sobre todo de la generación del 27 al arte cinematográfico, a la vez que supuso una puesta al día informativa de lo más selecto de la producción mundial. Vicente Gaos, poeta y ensayista, define en los siguientes términos las características de esta constelación de autores que se agruparon en torno a la figura de Juan Ramón Jiménez:

“Ningún movimiento pretendió llevar tan lejos como el vanguardista su ruptura con lo anterior. Por que la vanguardia no representaba sólo una reacción contra lo que inmediatamente le precedió, sino que se proponía hacer tabla rasa de todo el pasado, al menos de todo el pasado histórico”<sup>134</sup>.

Así, mientras que la generación del 14 ignoró el hecho cinematográfico, los autores de la generación del 27 lo enarbolaron como propio. Este hecho no sólo se refleja en la obra literaria de muchos de ellos –Luis Cernuda, Rafael Alberti, Francisco Ayala–, sino también en la elaboración de guiones –*Viaje a la Luna*, de Federico García Lorca, 1930; *Babaovo*, de Salvador Dalí, 1932–; aunque, como indica Gubern, “a pesar de la fascinación que los escritores de anteguerra sintieron por el cine, fueron muy pocos quienes lo cultivaron profesionalmente”<sup>135</sup>.

Otra de las diferencias fundamentales que caracterizan la vanguardia española frente a la europea es “la dificultad que tiene para funcionar a base de grupos. Salvo en el

---

<sup>133</sup> BONET, Eugeni; PALACIO, Manuel. 1983. P.16. Para un análisis completo y detallado de la programación del Cineclub ver el extenso capítulo dedicado al tema, *Las sesiones del cineclub español*, en GUBERN, Román. 1999. P. 279 a 389.

<sup>134</sup> GAOS, Vicente; SAHAGÚN, Carlos (eds.). *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid: Cátedra Letras hispánicas, 2005. P. 19.

<sup>135</sup> GUBERN, Román. 1999. P. 132.

caso de la poesía, casi nunca actuó de otra manera que no fuera por individualidades que trabajaban de modo aislado, y que en muchos casos se vieron obligados a emigrar para continuar su labor”<sup>136</sup>. Es innegable que entre los numerosos miembros del grupo existieron relaciones de afinidad y amistad, pero cada uno de ellos conservó su fuerte personalidad individual, su universo creativo propio. Gaos concluye del siguiente modo: “Pero, fecha aparte, ¿forman estos poetas una *generación*? Me parece que no, si usamos esta palabra con el mínimo rigor historiográfico que posee”<sup>137</sup>.

Las primeras experiencias en el campo de la experimentación filmica surgen durante la segunda mitad de los años veinte, con años de retraso respecto de las corrientes de vanguardia europeas, como el Futurismo, que en 1917 había lanzado su *Manifiesto de la Cinematografía*, manifiesto *proindustrial* que influirá en las obras de René Clair, Viking Eggeling o Walter Ruttmann; numerosos historiadores establecen que la primera muestra de cine de vanguardia se produce a través de las deformaciones ópticas que Abel Gance incluye en su película *La folie du Dr. Tube* (1915).

Los postulados de la experimentación cinematográfica rechazan la herencia de lo anterior mientras reivindican lo nuevo y la búsqueda de nuevos lenguajes. A pesar de que el cinematógrafo contaba con poco desarrollo histórico, el *teatro filmado* de D. W. Griffith, heredero de la tradición literaria y escénica del siglo XIX y pilar fundamental del Modo de Representación Institucional (MRI), se convirtió en el modelo a combatir<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> BONET, Eugeni; PALACIO, Manuel. 1983. P. 11.

<sup>137</sup> GAOS, Vicente; SAHAGÚN, Carlos (eds.). 20005. P. 15.

<sup>138</sup> En esta línea, ya se pronunció años antes Valle-Inclán en una entrevista de El Caballero Audaz: “Un público inculto tiene la posibilidad de educarse, y esta es la misión del artista. Pero un público corrompido con el melodrama y la comedia ñoña es cosa perdida”. GUBERN, Román. 1999. P. 96. Publicado originalmente en el número 62 de la revista *La Esfera*, el 6 de marzo de 1915.

Estas primeras propuestas de vanguardia se dan sobre todo en Francia y Alemania, países ambos con potentes industrias cinematográficas. Las enormes diferencias de España con respecto a estos países provocan que aunque la vanguardia artística española recibiera influencias foráneas, se mueve por fuerzas motrices autóctonas; según el análisis de Jordana Mendensol:

“Muchos consideraron que, con la modernización, surgía la necesidad de preservar las huellas de la cultura española, antes de que la industrialización y la expansión urbanística paralizaran la celebración de las costumbres y prácticas tradicionales”<sup>139</sup>.

Los largometrajes *Madrid en el año 2000* (Manuel Noriega, 1925, desaparecida) y las dos películas de Nemesio Sobrevilla que nunca llegaron a estrenarse: *El Sexto Sentido* (1926) y *Al Hollywood Madrileño* (1927, también desaparecida) se pueden considerar como los primeros intentos de experimentación de nuestra industria. No son experimentales en el sentido estricto del término, aunque sí presentan secuencias y técnicas que de algún modo, las ligan al término vanguardia –trucajes, sobreimpresiones, sinfonías visuales abstractas–, por ello desde el punto de vista de Román Gubern:

“Si se entiende por cine de vanguardia aquel que subvierte radicalmente los códigos narrativos y los modos de representación tradicionales de la producción dominante, en España no existió cine de vanguardia en los años veinte, aunque existieron algunas rarezas y obras atípicas. [...] A tal carencia habría que añadir que el franquismo desacreditó de modo explícito, en su larga etapa, los movimientos cinematográficos de vanguardia y el hecho de que no existieran los canales de difusión adecuados para un mercado muy selectivo, un tipo de público casi desconocido en España”<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> MENDELSON, Jordana. 2003. P. 62.

<sup>140</sup> GUBERN, Román. 1999. P. 153.

De esta época debe datar aproximadamente el cortometraje sonoro en el que participó Gómez de la Serna, escritor amante del cine e introductor del Futurismo y las corrientes de vanguardia europeas, aunque debemos tener en cuenta que la carencia de créditos y lo poco documentado de su rodaje convierte la paternidad definitiva del film, así como su fecha exacta de filmación en un enigma.

“Participó además en la elaboración de un cortometraje de 3 minutos y medio, y cuya paternidad es discutible –algunos autores se lo atribuyen a él mismo– y cuyo contenido no resulta menos controvertido; *La mano* o *El orador* son los dos nombres propuestos, la obra está formada por una breve secuencia, rodada en plano único y en el cual Gómez de la Serna diserta con su peculiar humor sobre las características del buen orador y la utilidad que tiene la mano en su discurso; la cual nos hace penar que ambos títulos sean posibles y correspondan a un mismo film”<sup>141</sup>.

Sabino A. Micón realizó en 1927 el cortometraje experimental desaparecido *La historia de un duro*, una producción de Luna Film. En esta película, una excepción en la filmografía de Micón, se nos muestra el recorrido de una moneda de cinco pesetas mientras sólo vemos las extremidades de los protagonistas, una propuesta característica de las vanguardias europeas con antecedentes en *Amor pedestre* (Marcel Fabre, 1914) o *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines* (Berthold Viertel, 1926). Posteriormente, Micón realizó una serie de films cortos producidos por Cifesa en 1944 para la Jefatura de Cría Caballar y Remonta del Ministerio del ejército, *El caballo en España*. Con su última película Micón retorna a la experimentación con la que se inició en el cine *Historia de una botella* (1948), una producción de Colonial Aje.

---

<sup>141</sup> BONET, Eugeni; PALACIO, Manuel. 1983. P. 18.

La crisis de la cultura capitalista y la descomposición política que afectan a España y parte de Europa, así como la incorporación del cine sonoro, terminan con esta tímida experimentación vanguardista que hemos analizado:

“En la década de los años treinta, la producción de films de vanguardia se hace inviable por dos razones: la primera por que cuando empiezan a darse condiciones para un cine de vanguardia en España, en Europa, está a punto de desaparecer, engullida por los movimientos político-sociales de los treinta”<sup>142</sup>.

Sin embargo, sí pueden registrarse algunas experiencias, como el recién aparecido cine amateur:

“El cine amateur, que tiene sus orígenes a principios de los años treinta, recibió inicialmente la influencia de las tendencias de vanguardia. [...] Los testimonios escritos acerca de la producción amateur anterior a la guerra civil nos indican, en fin, varios nombres y títulos en los cuales es posible detectar influencias vanguardistas [*Aigua*, de Joan Salvans, 1932; *Rapsodia cívica*, de Francesc Gilbert, 1933]”<sup>143</sup>.

Por su parte, Luis Buñuel realizó en 1932 su primera película española, un controvertido documental de denuncia social:

“*Las Hurdes* nace de la fuerte impresión que produce en Buñuel esas comarca extremeña, por esos años una de las más retrasadas de Europa. Buñuel, con un equipo reducidísimo (Ramón Acín, azaroso productor del film, el fotógrafo Eli Lotar y el poeta Pierre Unik, corredactor del comentario), y sin apenas medios económicos rodó durante un mes en esta región olvidada. [...] Tras un único pase en Madrid, fue prohibida por la República y tuvo que ser sonorizada en Francia en 1937 con el título *Tierra sin pan*”<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Ibid. P. 18.

<sup>143</sup> Ibid. P. 21.

<sup>144</sup> Ibid. P. 19.

La región extremeña ya había sido filmada en 1929 con ocasión de la visita de Alfonso XII, en *Las Hurdes, tierra de leyenda*, de Armando Pou. Posteriormente, volvería a ser objeto de atención cinematográfica en 1936. Aunque este material se encuentra actualmente desaparecido, nos consta que Val del Omar recorría la geografía española con las Misiones Pedagógicas desde 1932, fotografiando y filmando en 16 mm. los pueblos y sus gentes. En este contexto filmó una película de cuatro rollos en Las Hurdes; Mendelson indica las coincidencias y diferencias entre ambos cineastas:

“José Val del Omar y Luis Buñuel. Ambos realizaron documentales sobre la población rural española, en los que utilizaron el cine y la fotografía para captar su fascinación por la topografía nacional, sus costumbres y sus rituales, y la vida cotidiana de aquellos que representaron. Por más que apoyaran la exploración del documental como un estilo de representación, parece que estuvieron igualmente motivados por lo que podría denominarse un impulso etnográfico. Este impulso, al igual que ocurrió con el documental, se extendió durante la década de 1930 y trajo consigo una tensión similar entre la necesidad de la objetividad y la fuerza de la subjetividad”<sup>145</sup>.

“Val del Omar inventó una primera versión del zoom. Busca constantemente modos de experimentar con la técnica cinematográfica e impulsar lo que era posible en el dominio de la óptica, el sonido y el tacto, tal y como eran transmitidos a través de la película. Buñuel no era un inventor. Empleó material prestado para hacer *Tierra sin pan* y trabajó con una cámara para captar imágenes dirigidas. Sus innovaciones en el cine fueron impulsadas por su visión particular, y no por un deseo de modificar los aparatos utilizados. Val del Omar era también un creador de cine visionario, pero, a diferencia de Buñuel, desarrolló sus ideas considerando, simultáneamente, las tecnologías y los espacios de práctica documental (tanto para el cineasta como para la audiencia)”<sup>146</sup>.

---

<sup>145</sup> MENDELSON, Jordana. 2003. P. 62.

<sup>146</sup> MENDELSON, Jordana. 2003. P. 65-66.

Durante los años de posguerra, “el cine español también se vio gravemente afectado ya que los más importantes técnicos y realizadores pertenecían al bando republicano y hubieron de exiliarse. En muchos años no existirá una producción de vanguardia si utilizamos la noción actual de vanguardia experimental. Sin embargo, del mismo modo que en la anteguerra, sí se dan algunos ejemplos de realizaciones aisladas que por unos u otros motivos pueden llamar nuestras atención”<sup>147</sup>. Entre estos escasos ejemplos de este tipo de práctica filmica, destaca la película de Eugene Deslaw, *Visión fantástica* (1955), aunque de nuevo nos encontramos ante una obra que es experimental solo de manera tangencial puesto que utiliza solarizaciones e imágenes en negativo a partir de documentales del NO-DO; y, por supuesto las obras de Val del Omar, el único experimentalista con continuidad durante cuatro décadas, que en la década de los cincuenta realizará dos películas cortas realizadas en 35 mm. que analizaremos con detalle en las páginas siguientes: *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*. Si bien, como indica Javier Codesal en cuanto a la filiación de Val del Omar en las filas de la vanguardia española:

“Se puede afirmar, en términos generales, con cierta vaguedad, que [Val del Omar] arrastró desde su juventud una tendencia vanguardista, en lo formal al menos, o que aprovechó el impulso que derivó de aquel momento histórico. Sin embargo, las líneas directas de contacto entre su obra y las vanguardias históricas o entre aquella y otras corrientes posteriores parecen bastante desleídas. [...] Sin embargo sería necesario considerar ciertas actitudes en las que sincroniza con caracteres claramente contemporáneos, radicales, sin lo cual corremos el riesgo de maltratar su obra, tergiversándola”<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> BONET, Eugeni; PALACIO, Manuel. 1983. P. 22.

<sup>148</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *José Val del Omar: Tríptico Elemental de España*. Granada, Madrid: Diputación de Granada, MNCARS, 1996. P. 32.



## CAPÍTULO 2.

### JOSÉ VAL DEL OMAR

#### 2.1. Biografía, obra fílmica y técnica

José Valdelomar López nació el 27 de octubre de 1904 en Granada en el seno de una cultivada familia de la burguesía andaluza; José vino a nacer en el número 13 de la calle San Pedro Mártir en los aledaños de la misma casa en la que naciera Ángel Ganivet<sup>149</sup> en 1865. Hijo de Francisco Valdelomar, funcionario del Ayuntamiento de Loja, municipio enclavado en el límite occidental de la provincia granadina, y de Concepción López, pianista y pintora. Val del Omar estudió en las Recogidas de Santa María Egipciana y en los Escolapios de Granada, donde recibió la educación conservadora y clasista típica de la sociedad alfonsina.

Parece que el niño José Valdelomar no tuvo una infancia feliz. Este hecho se muestra en algunos de sus últimos manuscritos donde hace balance de su infancia:

“Deseo que la intuición de mis hijas alcance a comprender las circunstancias que en los primeros meses de vida me formaron tan egoísta. Sintiendo desde la cuna el violento y permanente choque entre familias haciendo del divorcio un infierno con 19 pleitos en 5 años. Me crié sin amor por las dos bandas. Mi refugio era una asistenta para todo que se llamaba Rosario”<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> Ángel Ganivet fue escritor y diplomático. Es considerado junto a Miguel de Unamuno como precursor de la Generación del 98.

<sup>150</sup> VAL DEL OMAR, José. *En esta mi encarnación...* [Manuscrito]. Madrid: 1979, 7 páginas.

“Sé que soy un bicho humano *criado* en la anormalidad de unas familias cegadas por la pasión de la oposición de una contra la otra. No recuerdo actos maternos ni paternos. Fui el estorbo rebelde, absurdo, sordo, hostil, permanente. Ni di ni me dieron una satisfacción. Recuerdo a las monjas, a los gatos, a la pobre costurera Rosario quizá (viéndola ahora) la más afectiva y próxima mujer (trapo) para enjugar todas las necesidades del servicio en casa de mis abuelos”<sup>151</sup>.

Las primeras tentativas cinematográficas infantiles de Val del Omar datan de estos años, cuando llevó a cabo sus primeras proyecciones precinematográficas, bajo la cama de su colegio; en palabras del propio Val del Omar, “mi primera película la hice en el Colegio de los Salesianos de Granada cuando tenía nueve años. Pintaba unos cristalitos y luego los proyectaba debajo de la cama, sirviéndome de una linterna con una vela. La pantalla era un pañuelo”<sup>152</sup>.

Sus padres se separaron finalmente en 1915, lo que facilitó que Val del Omar se emancipara económicamente con precocidad: “En los Escolapios yo tuve que ver lo *incalificable*. Luego siguió el absurdo de mi familia materna, su ruina a la muerte de mi abuelo. Me emanciparon los ladrones para ocultar sus robos. Volé y caí”<sup>153</sup>.

En 1921, con tan sólo dieciséis años y con el dinero paterno que hasta entonces administraba su abuela, viajó a París y se estableció durante varios meses en el bohemio

---

<sup>151</sup> VAL DEL OMAR, José. *Autobiografía*. [Manuscrito]. Madrid: 9 de diciembre de 1980, 7 páginas. P. 1-2. El subrayado pertenece a Val del Omar.

<sup>152</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. *Val del Omar: sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992. P. 123. Publicado originalmente por Florentino Soria en el número 46 de *La estafeta Literaria*, en 1956. Val del Omar describe esta proyección de dibujos como “el primer underground español de protesta”, aunque afirma haberla realizado “bajo la cama de una camarilla de internado de Escolapios”. VAL DEL OMAR, José. *35 Pasos de la trayectoria de un hombre de Fe empeñado en traer futuro a nuestro presente*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1977, 5 páginas. P. 1.

<sup>153</sup> VAL DEL OMAR, José. 9 de diciembre de 1980. P. 2. El subrayado pertenece a Val del Omar.

Barrio Latino<sup>154</sup>, completando así el ritual de modernización de la época en el que también participaron cineastas como Segundo de Chomón, Luis Buñuel, Benito Perojo, Santiago Ontañón o Joan Castanyer. En la capital francesa Val del Omar entró en contacto con las vanguardias artísticas y descubrió su vocación cinematográfica en el Cine Club de Louis Delluc. Allí tomó contacto con el primer movimiento de vanguardia cinematográfica, la *escuela impresionista francesa*, representada por Louis Delluc, Germaine Dulac y Marcel L'Herbier, entre otros. En este punto debemos recordar que la capital francesa fue pionera en el desarrollo de una infraestructura de salas especializadas y en la formación de un público específico a partir del desarrollo de la crítica cinematográfica capitaneada por Henri Langlois y George Sadoul. Curiosamente este viaje de Val del Omar coincide con el rodaje de *El Dorado*, película filmada en la Alhambra granadina por Marcel L'Herbier y Louis Delluc en la primavera de 1921 y estrenada en París en septiembre del mismo año.

Atendiendo a este viaje a París y ciñéndonos a pautas estrictamente cronológicas, Val del Omar se enmarcaría dentro de la órbita del heterogéneo grupo de intelectuales y artistas españoles de la generación del 27 a la que también pertenecieron Luis Buñuel, Nemesio Sobrevila, Rafael Alberti, Salvador Dalí o Federico García Lorca. La generación del 27, aunada por el pensamiento renovador y pedagógico de Juan Ramón Jiménez y Ortega y Gasset e influida por las tesis de la Institución Libre de Enseñanza y

---

<sup>154</sup> Según Javier Viver Val del Omar regresaría a París con posterioridad, en 1928. En: VIVER, Javier. Laboratorio de Val del Omar: una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar. Directora: Consuelo de la Cuadra González-Meneses. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Madrid, 2010. P.13.

por publicaciones como La Gaceta Literaria y Revista de Occidente, incorporó a las rupturas propias del vanguardismo la tradición autóctona en trance de transformación. Si bien la filiación de Val del Omar a uno u otro grupo no resulta nunca satisfactoria por sus propias singularidades, el cineasta compartía con sus compañeros de generación un origen acomodado y una educación conservadora así como una preocupación por España y su evolución, una idea que ya aparecía en el ideario de dos de los precursores de la generación del 98: Miguel de Unamuno y Antonio Machado.

Tras su viaje a París, en 1925, estableció un negocio de venta de automóviles de la marca norteamericana Buick, con el nombre de José Valdelomar Automóviles, en los números 38-40 de la Gran Vía granadina. Sáenz de Buruaga nos advierte sobre los avatares de dicho negocio:

“Los resultados no fueron muy brillantes pero sí lo fueron sus aventuras automovilísticas/cinematográficas con amigos y amigas de Granada y Málaga, con los que rodaba en parajes granadinos o en las playas de la todavía no nacida costa del sol”<sup>155</sup>.

En 1926 abandonó el negocio impresionado por la película *El niño de oro* del clérigo y dramaturgo José María Granada<sup>156</sup>, una película rodada en el Albaicín y el Sacromonte. Ese mismo año Val del Omar realizó, con financiación familiar y sin ningún propósito comercial, su primer film, el largometraje en 35 mm. *Lucerito / En un lugar de*

---

<sup>155</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 28. Sobre la veracidad de estas filmaciones no hemos encontrado testimonio alguno fuera de esta obra recopilatoria.

<sup>156</sup> Actualmente la película, producida por el mecenas cinematográfico marqués de Portago se encuentra perdida.

*Andalucía*<sup>157</sup>. La película narraba la historia de una heroína ciega en ambientes gitanos;

Val del Omar desarrolló ya desde su primer film todas las facetas técnicas:

“Hace exactamente 30 años que yo intenté hacer cine en Granada. Para ello me compré una máquina, descubrí cómo se abría, metí cinta dentro y, como un mono de imitación, realicé una película de seis rollos, en 35 mm. El guión, la dirección, la fotografía, los decorados, el montaje, la supervisión... hice todo y la Providencia me favoreció con un colosal fracaso fecundo para el espíritu”<sup>158</sup>.

Cuando concluye la película, decide destruirla y se retira durante seis meses a Las Alpujarras granadinas donde se aísla para reflexionar sobre el sentido místico de la energía<sup>159</sup>:

“Al ser emancipado me disparé realizando una película que fue fecunda por la pasión que me proporcionó. Después del choque, en el aislamiento, brotó el misticismo de mi sangre, de él una estética, de ella una técnica y sobre todas una misión”<sup>160</sup>.

Val del Omar arabiza su apellido a sugerencia del cineasta aragonés Florián Rey y en 1928 aparece vinculado a la actualidad del panorama cinematográfico a través de una entrevista de Antonio Gascón en el seminario madrileño especializado, *La Pantalla*. En el artículo, Val del Omar esboza por primera vez de manera pública la línea general de su

---

<sup>157</sup> En su propio currículum Val del Omar indica que realiza esta película en 1924. En: VAL DEL OMAR, José. *Currículo*. S.l.: posterior a 1970, 5 páginas. P. 1.

<sup>158</sup> José Val del Omar citado en RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*. Director: Antonio Lara. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Madrid, 1995.

<sup>159</sup> “Pasó varios meses en la soledad de una montaña de su tierra escribiendo un libro sobre estética del cinema.” SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 86. Publicado originalmente por Cabezas (seud.) en *España de Tánger*, en octubre de 1952. Esta es la única referencia a esta obra de teoría cinematográfica de la que no ha quedado testimonio documental alguno.

<sup>160</sup> VAL DEL OMAR, José. *Carta a Antonio Obregón*. En: ORTIZ-ECHAGUE, Javier (ed.). *Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar*. Madrid: Ediciones de La Central (MNCARS) y Universidad de Navarra, 2010.

trabajo posterior, la mecámistica; asimismo anuncia la creación de una óptica de alcance temporal y ángulo variable –primer vestigio del *zoom*<sup>161</sup>–, la pantalla cóncava apanorámica y la iluminación en movimiento; estas invenciones embrionarias anticipan las futuras técnicas que vertebrarán su incesante búsqueda tecno-artística.

El 11 de febrero de 1929 Val del Omar conoce al gran amor de su vida, María Luisa Santos y al año siguiente contraen matrimonio. Pronto se unirán a la familia sus descendientes, María José y Ana Zaida. Por su parte, Val del Omar fracasa en su intento de adaptación al cine sonoro de *El Sombrero de tres picos*, de su amigo y vecino en La Antequeruela en Granada, Manuel de Falla.

Val del Omar participa en el Comité organizador del Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, celebrado en Madrid del 2 al 12 de octubre de 1931. Es este el primer intento de la burguesía conservadora de plantearse el fenómeno cinematográfico como espacio de potenciales negocios a través de la explotación y colaboración con el mercado hispanohablante, frente a la invasión creciente del cine norteamericano. En este marco Val del Omar presenta, como pionero de la miniaturización fotográfica, el primer microfilm con fines escolares, el Grafo-Omar, desarrollado en 1930 y compuesto por un libro de texto, una pantalla, un proyector y una cinemateca con 3.000 imágenes, a las que se incorporarían 300 nuevas cada mes. A partir de este momento Val del Omar intentará la fundación de numerosas instituciones y asociaciones culturales como respuesta a la honda preocupación por la pedagogía,

---

<sup>161</sup> Finalmente, sería la empresa óptica norteamericana Voigtländer Zoomar, la que presentara en 1930 las reivindicaciones para la patente del primer Zoom, en Washington, a partir de la patente que Cliche C. Allen registró en Estados Unidos en 1902.

particularmente por la utilización de la imagen en movimiento con fines educativos, preocupación que le acompañará hasta el final de sus días.

Ante la escasa infraestructura cinematográfica que ofrecía Granada, el matrimonio y sus hijas se trasladaron a Madrid en 1932 donde Val del Omar propone tecnologías concretas para mejorar el sistema educativo en diferentes foros: la creación de una Fototeca, Fonoteca y Cinemateca dentro de la Biblioteca Nacional, donde trabajaba como auxiliar archivero, con el objetivo de conservar el patrimonio audiovisual frente a posibles pérdidas o apropiaciones privadas; y el ofrecimiento al Museo Pedagógico Nacional de su proyecto para la creación del almacén del primer circuito de España de cine escolar, en 1934. Además, Val del Omar trabajó como obrero de almacén escolar en el Ministerio de Instrucción Pública y presentó, en junio de 1932, en la Institución Libre de Enseñanza, la ponencia *Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica*, en la que claramente se aprecian sus inquietudes fílmicas y mecánicas:

“Soy de Granada y soy un intuitivo, que no creo en la Universidad tal y conforme está la Universidad. Ella representa la cultura de las letras, cultura en la que yo no creo. [...] Creo que lo intelectual ha provocado un cierto divorcio entre el cerebro y el corazón, entre el instinto y la conciencia. Ha separado el mundo de las cosas y el de las ideas, ha alejado los sentimientos de la gravedad y la lógica, ha incomunicado el arte y la ciencia. [...] Yo os digo francamente que no creo en la educación, que no creo en la instrucción, que firmemente creo en la civilización. [...] Pues bien, maestros, no olvidarlo, el cinema es el medio de comunicación anti intelectual con el instinto”<sup>162</sup>.

---

<sup>162</sup> VAL DEL OMAR, José. *Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica*, En: SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 57.

Así, no es de extrañar que Val del Omar participara desde octubre de 1932 en las Misiones Pedagógicas<sup>163</sup>, el proyecto educativo español que seguía la rica estela pedagógica de iniciativas como la Escuela Nueva y la Institución Libre de Enseñanza. Fue durante estos años de militancia misionera cuando Val del Omar consolidó sus ideas y terminó de forjar su personalidad. Además, esta etapa le permitió un profundo conocimiento de las cámaras tanto de fotografía como cinematográficas y un conocimiento completo del catálogo de películas educativas de Eastman<sup>164</sup>:

“1932. A pesar de mi formación religiosa, el Presidente de la Institución Libre de Enseñanza, primer ciudadano de honor de la República, Manuel Bartolomé Cossío, me eligió para abrir camino a su Obra más acariciada: las primeras misiones populares de la Cultura Difusa; llegando a los rincones más apartados de España y conviviendo cuatro años con las criaturas más humildes. Ellas fueron las que *me misionaron* y, emotivamente, *me convirtieron* a lo que soy”<sup>165</sup>.

El Patronato de Misiones Pedagógicas, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, se creó por decreto el 29 de mayo de 1931, en el seno de la Segunda República Española y del Museo Pedagógico Nacional; fue presidido, desde agosto de ese mismo año, por Manuel Bartolomé Cossío, sucesor de Francisco Giner de los Ríos al frente de la Institución Libre de Enseñanza tras el fallecimiento de éste en 1915.

---

<sup>163</sup> Probablemente el primer viaje de Val del Omar fue con el Museo ambulante a El Barco de Ávila, del 14 al 17 de octubre de 1932.

<sup>164</sup> Luis Pacheco, representante de Eastman en España llegó a un acuerdo con el Patronato de Misiones Pedagógicas para ceder gratuitamente película virgen de 35 y 16 mm., a cambio obtener una copia de todo el material rodado.

<sup>165</sup> VAL DEL OMAR, José. *Carta a Pío Cabanilla, 23 de septiembre de 1977*. En: ORTIZ-ECHAGUE, Javier (ed.). *Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar*. Madrid: Ediciones de La Central (MNCARS) y Universidad de Navarra, 2010. P. 205. Pío Cabanillas por entonces era Ministro de Cultura y anteriormente había sido Ministro de Información y Turismo en el gobierno de Carlos Arias Navarro.



Según las investigaciones de Pilar Faus, en 1931 la tasa de analfabetismo en España se situaba en el 44'3%, es decir, tan sólo cuatro millones de ciudadanos de los veintitrés que componían la población española, tenían acceso a la cultura libresca y a la actualidad periodística; el panorama se agravaba especialmente en el ámbito rural donde habitaba la mayoría de la población. Con objeto de paliar esta situación “el gobierno se inicia con una amplia reforma educativa dirigida, fundamentalmente, a la primera y segunda enseñanza, por ser las más necesitadas. Se multiplican las escuelas y los maestros. Se pretende acabar, en pocos años con la vergonzosa lacra del analfabetismo, aunque éste había ascendido bastante en el período anterior, especialmente en el medio rural”<sup>166</sup>. En este contexto, las Misiones Pedagógicas, emblema del gobierno republicano, abarcaron tres objetivos específicos para acercar la cultura y el progreso al ámbito rural: fomentar la cultura general y la cultura ciudadana propia de un régimen democrático y suministrar orientación pedagógica a los maestros rurales. Lejos de perseguir fines utilitaristas, las Misiones empleaban proyecciones cinematográficas, audiciones musicales, exposiciones de cuadros, recitales y teatro para sustituir a la pizarra, el dictado o las cartillas escolares. Además, las Misiones Pedagógicas registraban con cine y fotografía sus acciones, para de esa forma conseguir transporar la cultura rural al medio urbano.

Hasta 1935, fecha en que las actividades de las Misiones se ralentizaron, el Patronato se dedicó a la difusión de la cultura en poblaciones campesinas, desde una perspectiva laica, alejada de adoctrinamientos políticos de cualquier índole. Junto con

---

<sup>166</sup> FAUS SEVILLA, Pilar. La lectura pública en España y el plan de bibliotecas de María Moliner. Madrid: Anabad, 1990. P. 56-57.

otros misioneros, como el pintor Ramón Gaya o el poeta Luis Cernuda, Val del Omar, desde 1932, se hizo cargo del Museo Circulante y, muy especialmente, del Sección de cine del servicio de cinematografía de las Misiones Pedagógicas<sup>167</sup>, donde desempeñó diversas funciones –fotógrafo, operador de cámara, técnico y cineasta documentalista– y recorrió numerosas localidades de la geografía peninsular a las que acercó por primera vez la experiencia cinematográfica<sup>168</sup>: Las Alpujarras, Santiago de Compostela, Finisterre, Murcia, Valencia, León, Castilla, Aragón y Lérida<sup>169</sup>. Val del Omar enumera en una carta a Bartolomé Cossío las tareas que está preparado para asumir dentro del fresco misionero:

“Conducir, reparar en caso necesario, descargar cajas de 2,80 metros x 2 metros, colgar cuadros, hacer la instalación de luces, tomar corriente (en ocasiones desde el extremo del pueblo) para la proyección, dar emisiones de discos por el amplificador eléctrico, proyectar con el episcopio, con el estereoscopio y con el cine sonoro”<sup>170</sup>.

Además de estas actividades, al frente de la sección cinematográfica de las Misiones, Val del Omar filmó y montó entre cuarenta y sesenta documentales

---

<sup>167</sup> “La partida de gastos de la Sección de cine era la segunda en importancia dentro del presupuesto inicial”. GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús. *Val del Omar. El moderno renacentista*. Granada: Fundación Ibn al-Jatib de estudios y cooperación cultural, 2008. P. 198.

<sup>168</sup> Como el nuevo medio era desconocido por la población se solía incorporar un explicador de las películas que ayudaba a entender la gramática del mismo. El Patronato tenía únicamente dos aparatos de cine sonoro, por eso en la mayoría de las expediciones se proyectó cine mudo, acompañado normalmente de música de gramófono. Las películas exhibidas eran de carácter cómico, sobre todo de Charles Chaplin o dibujos animados, como el Gato Felix, y documentales. El Patronato llegó a tener un fondo total cercano a las quinientas películas y, al menos, quince documentales realizados por los Servicios de Cine de las Misiones, que disponía de seis cámaras fotográficas y tres cinematográficas.

<sup>169</sup> Para una cronología completa y detallada del papel desempeñado por Val del Omar en las Misiones Pedagógicas, consultar FERNÁNDEZ, Horacio; ORTIZ-ECHAGÜE. *Val del Omar y la documentación gráfica de Misiones Pedagógicas*. En VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010.

<sup>170</sup> VAL DEL OMAR, José. *Carta a Manuel Bartolomé Cossío*. En: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). 2010. P.174.

etnográficos en 16 mm.<sup>171</sup>, que fueron exhibidos en más de cincuenta localidades diferentes de la más remota geografía española<sup>172</sup>. Además, Val del Omar documentó con más de nueve mil fotografías las actividades e intervenciones de las Misiones; estos documentos disfrutaron de amplia difusión en la prensa de la época. Esta etapa de las Misiones Pedagógicas pasa por ser la más productiva en cuanto a número de realizaciones de toda la carrera de Val del Omar; sin embargo, pocas de estas películas se conservan en la actualidad. El primer testimonio filmico que se conserva de aquellos años y de la obra de José Val del Omar, es el film colectivo mudo, en 16 mm., *Estampa de Misiones / Estampas 1932*, en el que se presenta la labor de las Misiones Pedagógicas desde el punto de vista del documental institucional:

“Este documental está confeccionado con materiales de la época pero no ofrece ningún dato concreto salvo el título, de cuándo fue hecho ni por quién. La hipótesis más verosímil es pensar que las imágenes pertenecen a Val del Omar pero no su montaje, ya que no guarda ninguna relación con sus restantes trabajos”<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> El número exacto de películas que Val del Omar completó al servicio de las Misiones Pedagógicas es difícil de precisar. Los principales investigadores de su obra no coinciden en sus apreciaciones. “Eugenio Otero Urtaza señala que en 1934 Val del Omar había realizado 15 documentales, sin que conste en las memorias anuales del Patronato referencia a otros trabajos. Sin embargo, el propio Val del Omar cifra en 40 el número de sus realizaciones para dicha institución”. RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *El cortometraje durante el franquismo (1939–1960)*. En: MARÍA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis M.; VELÁZQUEZ, José M. (coord.). *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996. P. 93. Posteriormente, en la carta *Propuesta al director general de TVE*, fechada en Madrid, el 27 de febrero de 1967, el propio Val del Omar informa: “He realizado más de 50 documentales substandard [16 mm.] en servicio de la Cultura Popular en Misiones Pedagógicas.”. En SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 268. Tanto su hija, María José como Jordana Mendelson coinciden en esta última cifra, que es la que se suele emplear en los artículos de prensa posteriores a la muerte de Val del Omar (*El País*, *El Norte de Castilla*, etc.).

<sup>172</sup> Pedro Jiménez contabiliza el total de proyecciones que se efectuaron durante las Misiones Pedagógicas: dos mil proyecciones en más de doscientos pueblos diferentes. En Pedro Jiménez, *La intuición como vórtice*, en VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010. P. 289.

<sup>173</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1996. P. 93. La película fue recuperada por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Actualmente también se conserva *Bustarviejo*, película de realización colectiva datada en 1935 para ensalzar las labores del Patronato de Misiones Pedagógicas.

Por otro lado, nos encontramos con un conjunto bien definido de obras completas que constituyen un excepcional fresco de las festividades de la región de Murcia. Cristóbal Simancas, misionero auxiliar y amigo de Val del Omar con el que al menos coincidió en la segunda misión a Turégano y Cantalejo –Segovia–, conservó durante décadas este material en tres cajas, en Venezuela. Se trata de los cortometrajes documentales *Semana Santa en Lorca* (1934), *Semana Santa de Cartagena* (1934), *Fiestas de Primavera en Murcia* (1934) y *Semana Santa en Murcia* (1935)<sup>174</sup>; en ellos se aprecia la configuración de la escritura filmica propia de Val del Omar. Así, alterando en ocasiones la cronología de los hechos o dotando a las escenas nocturnas de una iluminación fantasmagórica, Val del Omar modifica la dimensión informativa de dichos documentales. Rafael Gil participó en alguno de estos rodajes en los que mantuvo contacto con otros misioneros:

“Tras mi etapa de ensayista, empecé a rodar películas en 16 mm. con Gonzalo Ménendez Pidal que era el operador, porque tenía una cámara muy buena, Cecilio Paniagua y José Val del Omar. Hacíamos documentales pero no para explotación comercial, sino que se los vendíamos a la casa Kodak, y la casa Kodak los alquilaba a gente que tenía proyectores en casa. Recuerdo que hicimos una serie sobre la Semana Santa en Lorca”<sup>175</sup>.

Como último testimonio de la militancia misionera que ya tocaba a su fin, Val del Omar realizó *Vibración de Granada* (1935), su primera obra filmica íntegramente personal; en este punto se deja notar la influencia de la misionera María Zambrano,

---

<sup>174</sup> La Región de Murcia restauró estas películas que fueron agrupadas bajo el título *Fiestas cristianas / Fiestas profanas*, en un DVD distribuido por la Filmoteca de Andalucía. Actualmente estas obras pueden encontrarse en VAL DEL OMAR, José. *Fiestas cristianas / Fiestas profanas*. [DVD-Vídeo]. En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010.

<sup>175</sup> CASTRO, Antonio (entrev.). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974. P. 190.

filósofa discípula de Ortega y Gasset, que desarrolla el concepto de razón poética, una suerte de intuición intelectual que permite examinar el espíritu humano más allá de la razón discursiva. Para la producción de la película, Val del Omar contó con los recursos técnicos de las Misiones Pedagógicas, aunque actuó al margen de las necesidades habituales de éstas. En este cortometraje mudo rodado a 16 imágenes por segundo, Val del Omar inicia el tránsito al documental poético o elemental, concepto valdelomariano con el que se referirá a sus obras de la década de los años cincuenta. Los retratos de las gentes de Granada, los surtidores de agua de la Alhambra y la arquitectura granadina, dominan gran parte del metraje y serán los motivos que le acompañarán el resto de su obra, hasta sus últimas filmaciones domésticas en Súper-8. Según Val del Omar, esta película de diez minutos aproximados de duración, se proyectó el 23 de Marzo de 1935 en el cine Tívoli de Madrid, junto al documental hoy perdido *Santiago de Compostela*, también obra de Val del Omar. Es en este año cuando desarrolla su primer sistema de copiadora-amplificadora-reductora de cintas 35-16 mm., su primer invento relacionado con las vinculaciones entre pasos cinematográficos; así mismo, trata de modificar una cámara de 16 mm. para que incorpore sonido directo.

Ese mismo año de 1935, Val del Omar funda en Madrid, junto con Gonzalo Menéndez Pidal y Paniagua y Gil la Asociación de Creyentes del Cinema (A.C.A.M.), con sede en su propio domicilio y con el objetivo reorientar la praxis cinematográfica. En el manifiesto que inaugura la Asociación, Val del Omar cristaliza el conocimiento acumulado gracias a las experiencias pedagógicas y anuncia la premisa básica de su obra

filmica: “Hay que hablar al instinto en su propio lenguaje”<sup>176</sup>. Además, parece probable que Val del Omar rodara, con los equipos de las Misiones, un documental de cuatro rollos en Las Hurdes, del que sin embargo no han quedado testimonios documentales ni filmicos.

Cuando estalló la Guerra Civil Española en julio de 1936 ninguna disposición oficial disolvió las Misiones que ya desde 1935 habían ralentizado su actividad a causa del aumento de la influencia de la Confederación Española de Derechas Autónomas. Las últimas actividades se realizaron en octubre de 1936 cuando se nombró una Comisión de Propaganda Cultural dentro del Patronato para que defendiera el archivo gráfico y filmico de la Segunda República Española. La guerra truncó numerosos proyectos de Val del Omar, como su intento de fundar el primer Instituto de Cine Educativo.

En estos años Val del Omar se adentró en campos técnicos y se desplazó a Valencia, sede del gobierno republicano desde el 7 de noviembre de 1936. Allí, trabajó como operador al menos en el noticiario *Gráfico de Ingenieros*, producido por la Comandancia General de Ingenieros a cargo del coronel Ardid. La Filmoteca Española conserva algunas imágenes de los cortometrajes de corte didáctico, *Gimnasia y Natación*, ambos fechados en 1937. Posteriormente se incorporaría como funcionario del Ministerio de Instrucción Pública, a las órdenes de Josep Renau, pintor y cartelista comunista, director general de Bellas Artes del Gobierno de Largo Caballero. Desde su puesto, Val del Omar colaboró con la división *El Campesino* y con la Junta de Incautación del Tesoro Artístico Nacional, para salvar el patrimonio artístico de los bombardeos fascistas y

---

<sup>176</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 73.

depositarlo en la Sede de Naciones, en Ginebra. En 1937 elaboró fotomontajes para su exhibición en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937; además sus fotografías de las Misiones se emplearon para confeccionar la *Cartilla Escolar Antifascista*. Posteriormente Val del Omar, al servicio de la Delegación de Prensa, Propaganda y Comunicaciones del Comité Ejecutivo Popular de Valencia, fundó Radio Levante, una emisora de onda corta, con la que comenzó a introducirse en la industria del sonido.

En 1939 cayó la ciudad de Valencia a manos de los sublevados. Val del Omar registró el acontecimiento, seguramente por iniciativa propia, en el documental titulado *Liberación de Valencia*, del que poco sabemos<sup>177</sup> a parte de que se estrenó en mayo de 1952 en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, junto con otras obras de Val del Omar.

En el mismo año 1939 Val del Omar, lejos de ser represaliado, diseñó en Valencia el primer circuito perifónico de España con objetivos propagandísticos, a través de la empresa que fundó con Vicente Escrivá y Francisco Otero. El complejo dispositivo, que emitía de ocho de la mañana a diez de la noche, estaba compuesto por: una estación central y, al menos, nueve subestaciones a modo de terminal público, repartidas en plazas, mercados y estaciones. Como indica Eduardo A. Russo, Val del Omar se

---

<sup>177</sup> “Val del Omar recoge con su cámara la liberación de Valencia”. En: SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 123. Publicado originalmente por Florentino Soria en el número 46 de *La estafeta Literaria*, en 1956. Este es uno de los pocos testimonios documentados que se refieren a la desaparecida película, junto con la propia afirmación de Val del Omar: “Yo tenía una cámara de cine en la mano. El Cuerpo del Ejército de Galicia había entrado en Valencia. En la plaza del Caudillo se alzó la hostia consagrada ante la pequeña Virgen de los Desamparados”. VAL DEL OMAR, José. *El camino de la deformación*. En: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). 2010. P.174. De estos años (1933-1939) data también el material de una película familiar de carácter privado de nueve minutos de duración aproximada, filmada entre Madrid, Valencia y Granada.

arrepentiría amargamente de este hecho considerándose como “uno de los fundadores de la cretinización masiva”<sup>178</sup>. Posteriormente Val del Omar comenzó a trabajar para Radio Levante. En 1940 la emisora, bajo la supervisión de Vicente Escrivá, cambió de nombre y línea editorial; Val del Omar continuó formando parte del equipo técnico mientras Maria Luisa Santos desempeñó tareas como locutora ocasional. Val del Omar simultaneaba este trabajo con actividades para la empresa Movisono y con sus tareas como cofundador del Cine-Club Mediterráneo.

Val del Omar se enfrenta a una situación delicada durante estos años puesto que al fin y al cabo había colaborado en las labores educativas y propagandísticas de la Segunda República a través del Ministerio de Instrucción Pública y las Misiones Pedagógicas. En una carta de principios de 1940 Val del Omar, gracias a la intermediación de Ernesto Giménez Caballero, se presenta ante Antonio Obregón, dirigente de la Falange Española en Barcelona y encargado de reorganizar la cinematografía nacional después de la guerra. En dicha comunicación Val del Omar informa de sus actividades durante la guerra y ofrece sus servicios al nuevo régimen:

“Defender contra todos el material con el que me había responsabilizado antes del Movimiento [se refiere a los archivos cinematográficos de las Misiones Pedagógicas]. No producir nada en dos años de servicio civil. Tomar vistas deportivas para archivo en 16 mm. en julio de 1936 y estar cerca de mi casa, donde tenía a mi mujer y mi hija enfermas [...] No he pertenecido ni antes ni después del Movimiento a ningún partido político ni organización sindical. Ni he suscrito adhesión para luchar contra el Movimiento Nacional. [...] Por todo esto me ofrezco a

---

<sup>178</sup> RUSSO, Eduardo. *Conjeturas sobre Val del Omar. El que ama, arde* [en línea]. [Barcelona]: 2000 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.



ti camarada, a quemarme en servicio de Dios, España y su Revolución Nacionalesindicalista”<sup>179</sup>.

En 1941 Val del Omar volvió a establecerse con su esposa en Madrid, en la calle Europa nº 9. En el nº 2 de la misma calle instaló su primer laboratorio puesto que durante la posguerra registró una actividad cada vez mayor en varios campos técnicos. Así, se encarga del departamento de efectos especiales de los recién inaugurados Estudios Chamartín, fundados por Tomás de Bordegaray<sup>180</sup> en plena reconstrucción de la industria cinematográfica tras la contienda civil; se trataba del primer departamento de este tipo que funcionó en España. Hasta 1945 Val del Omar se responsabilizó de películas célebres como *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado, *La aldea maldita* (1942), de Florián Rey<sup>181</sup> o *Goyescas* (1942), de Benito Perojo. En 1942 crea la Corporación del Cinema Hispánico, un proyecto editorial de envergadura:

“Un servicio de registro y reproducción de programas radiofónicos en cinta fotográfica estrecha, que puedan circular por la comunidad hispánica, prolongando así uno de los objetivos de aquel Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931”<sup>182</sup>.

Sus investigaciones privadas le llevan a patentar en 1943 el primer sistema de cinta de 8,75 mm. para sonido sincrónico en cine. En 1944 patenta y fabrica en Somiers

---

<sup>179</sup> VAL DEL OMAR, José. *Carta a Antonio Obregón*. En: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). 2010. P.178-179.

<sup>180</sup> Curiosamente, durante los años sesenta se convertirán en los Estudios Samuel Bronston, estudios donde trabajó durante años la hija del cineasta María José Val del Omar.

<sup>181</sup> Val del Omar se encargó de la segunda unidad en la escena del éxodo rural.

<sup>182</sup> GUBERN, Román. *Val del Omar, Cinemista*. Granada: Los Libros de la Estrella, Diputación de Granada, 2004. P. 42.

del sistema de sonido Diafonía<sup>183</sup>, antecesor de los sistemas envolventes de sonido que trascienden la estereofonía y uno de los pilares fundamentales de la obra tecno-artística de Val del Omar.

Sus invenciones se multiplican a partir de este momento, especialmente aquellas que implican sistemas de economía y ahorro, debido a las sanciones impuestas por Naciones Unidas al Régimen de Franco: sistema de cortadora múltiple de cintas de 8,75 mm. (1945); sistema de empalmadoras oblicuas de ángulos variables para cintas perforadas de cine o cintas no perforadas de radio (1945); primera reveladora de 16 mm. multibanda autorregulada y sin tracción dentada (1946); Atril del Fonema Hispánico<sup>184</sup> (1947); Diamagneto (1948), el primer equipo de sonido cuadrafónico enlazado con proyectores de diapositivas, etc.

De esta época data el guión cinematográfico manuscrito *Trágame nube*, que en otras versiones recibió el nombre de *Escuela de ángeles*. Al parecer este proyecto, un documental sobre el vuelo sin motor, sería un encargo de la Vicesecretaría de Educación Popular, vigente de 1941 a 1945, lo que permitiría fechar el documento en este intervalo.

En 1946 se incorporó a la plantilla de Radio Nacional de España, para la que desarrolló el Campanario fotoeléctrico en 1947. En 1949 fundó el Laboratorio Experimental de Electroacústica de Radio Nacional de España, lo que le permitiría desarrollar numerosos proyectos, como el Equipo Altagracia, un equipo de ecualizadores cromáticos y proyectores de diapositivas, dedicado póstumamente a su amigo Manuel de

---

<sup>183</sup> La patente se completa posteriormente en los años 1948, 1953 y 1957.

<sup>184</sup> Su descripción técnica es la siguiente: magnetófono de 4 pistas, 4 horas y 4 velocidades con cinta de 6,35 mm. y bobinas basculantes. Se trata del primer magnetófono mundial de cuatro pistas; Val del Omar colaboró con Joaquín Rodrigo en el desarrollo del primer magnetófono para ciegos.

Falla<sup>185</sup>. De este año 1949 datan dos hitos de la técnica radiofónica: por un lado, Val del Omar efectúa el primer registro estereofónico magnético de *El amor brujo* de Falla; por otro, crea el Auto Sacramental Invisible, *El mensaje de Granada*, una producción sonora con ribeteados multimedia, en la cual se establecen ocho canales de reproducción, órdenes de luminotecnia, olor y llamas<sup>186</sup>. Además, crea la primera serie de quince registros magnéticos para programas radiofónicos de intercambio entre los países en los que tienen presencia los Institutos de Cultura Hispánica. Tras fundar en 1951 el Servicio Audiovisual de dicho Instituto, en el que prestará servicio hasta 1955, durante la década de los años cincuenta, Val del Omar inicia su período de madurez y máxima creatividad en los que realizará tres cortometrajes de una duración aproximada de veinte minutos cada uno, a los que se refiere como elementales, para tomar distancia con respecto a la concepción clásica del término documental. Estas obras no solo constituyen una muestra de la enorme capacidad artística y la particular sensibilidad mística de Val del Omar, sino que también representan la puesta en práctica de las inquietudes técnicas y las invenciones que Val del Omar desarrolló desde finales de los años veinte.

El primer elemental, *Aguaespejo granadino* (1953-1955), dedicado al agua y a la arquitectura de la Alhambra, desarrolla los motivos que veinte años antes forjaron *Vibración de Granada* y algunas de las ideas y conceptos que ya había plasmado en 1951

---

<sup>185</sup> Altagracia es el nombre de la localidad Argentina en la que falleció Falla en el exilio.

<sup>186</sup> La descripción que da Val del Omar de dicho espectáculo difiere en cuanto a fecha recursos técnicos empleados: “Crear en 1952 el primer *Autosacramental Invisible*, con acústica esférica por catorce focos sonoros y presentado por Carlos Robles Piquer en el auditorium de Cultura Hispánica”. VAL DEL OMAR, José. *35 Pasos de la trayectoria de un hombre de Fe empeñado en traer futuro a nuestro presente*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1977, 5 páginas. P. 3. Sin embargo, Val del Omar se contradice y en su currículo admite haber realizado el espectáculo en 1949. En: VAL DEL OMAR, José. *Curriculum*. [Documento mecanografiado]. S.l.: posterior a 1970, 5 páginas. P. 3. Para más información sobre este espectáculo ver 5.3.2.a. Resumen del tratamiento de *El mensaje de Granada* y 5.3.2.b. Análisis y comparativa con *Aguaespejo granadino*.

en el desarrollo del guión *El mensaje de Granada*. El sonido de la película se elabora mediante la novedosa técnica de la diafonía, en la que Val del Omar había trabajado sin descanso durante toda la década anterior.

En 1957 inicia el rodaje de *Fuego en Castilla* (1957-1960), el elemental de fuego basado en su Teoría de la Visión Táctil<sup>187</sup> enunciada por primera vez en 1955. El rodaje, centrado sobre todo en la imaginería del Museo Nacional de Escultura Religiosa de Valladolid y en las procesiones de Semana Santa<sup>188</sup>, se prolonga durante un año. Tras un año de descanso, inicia el montaje en 1959 y lo culmina a lo largo de 1960.

El cortometraje, producido por Hermic Films, la productora de documentales más relevante del panorama autóctono, obtuvo la Mención Especial de la Comisión Técnica Superior en el XIV Festival de Cannes de 1961<sup>189</sup>, por *la puesta en acción de efectos particulares de iluminación*, tal como reza el diploma; sin embargo Val del Omar no quedó satisfecho con el premio técnico pues pensaba que su película abría una nueva etapa en la historia del cine.

*Fuego en Castilla* también será premiada con el primer premio en el I Concurso de Cortometrajes de la Universidad Nacional Autónoma de México Leopoldo Cea, con motivo de el cincuentenario de la revolución mexicana; además, obtendrá la Medalla de plata en el II Certamen de Cine Documental Iberoamericano y Filipino de Bilbao. El 31

---

<sup>187</sup> Creemos importante resaltar el hecho de que María Luisa Santos, la esposa de Val del Omar, fue quedándose progresivamente ciega hasta perder completamente la visión durante los años cincuenta.

<sup>188</sup> De nuevo se aprecia la clara reminiscencia con la época de las Misiones Pedagógicas.

<sup>189</sup> La Palma de Oro recayó en *Viridiana*, de Luis Buñuel. *Folkwangschulen*, de Herbert Vesely recibió la misma mención a los méritos técnicos que la película de Val del Omar.

de enero de 1961, otorgan a la película el segundo premio –dotado con 25.000 pesetas– en la edición anual de los premios sindicales del espectáculo.

Paralelamente a su obra filmica, Val del Omar desarrolla su faceta técnica y participa en importantes conferencias y reuniones del sector, lo que permite estar al corriente de las vanguardias y experiencias filmicas internacionales. En el marco de la I Conferencia de la UNESCO de Expertos de Cine y Televisión de Tánger, celebrada del 19 al 30 de septiembre de 1955, Val del Omar expone por primera vez ante un auditorio internacional las dos técnicas centrales de la mecámistica: la diafonía y la Teoría de la Visión Táctil<sup>190</sup>; además, como demostración práctica de sus hallazgos se proyecta, durante la clausura, *Aguaespejo granadino*. Dos años más tarde, en 1957, Val del Omar acude al Congreso de Técnica Cinematográfica de Turín, celebrado del 29 de septiembre al 1 de octubre, para exponer sus últimas invenciones: el Desbordamiento apanorámico de la imagen y el Fara-tacto, un sistema que permite modular las vibraciones en las butacas de un cine conmocional; este mismo año patenta el V.D.O. Bi-Standard 35, el invento en el que se volcará hasta finales de los años sesenta:

“Una fórmula de redistribución de imágenes y sonidos en las copias de las cintas estándar 35 milímetros mediante la cual se reduce casi en un 50 por 100 el gasto de materia prima, envase, manufactura y transporte, sin exigir cambio alguno en los equipos exhibidores”<sup>191</sup>.

El nuevo formato se presenta en París en las reuniones de la UNIATEC (Unión Internacional de Asociaciones de Técnicos Cinematográficos), en 1959. El mismo año,

---

<sup>190</sup> En este foro presenta las siguientes ponencias: El Diá-fono y sus razones de existencia en la Televisión y Teoría de la Visión Táctil por iluminación pulsatoria.

<sup>191</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P.137. Publicado originalmente por José Val del Omar en el número 125 de la revista Espectáculo, en mayo y junio de 1958.

durante el Primer Congreso Internacional del Color de Barcelona expone la célebre ponencia, *Meridiano del color en España*<sup>192</sup>.

En 1960, una vez finalizada *Fuego en Castilla*, Val del Omar se instala durante casi un año en México para intentar implantar en la cinematografía mexicana, a través de Televisión y los Estudios Churubusco<sup>193</sup>, el formato V.D.O. Bi-Standard 35 y sistemas para la reducción de costes en película de 16 mm<sup>194</sup>. También recibe ofertas para realizar con Tactil Visión un documental sobre el arte precortesiano; otra, para realizar un gran fresco cinematográfico sobre los grandes murales aztecas; otra oferta para realizar una serie de documentales etnográficos recorriendo el país... sin embargo, finalmente, ninguna de estas aventuras cinematográficas se concretaría y Val del Omar regresó a España donde participó, en 1961, en diversos encuentros técnicos: el XIV Congreso Internacional de Técnica Cinematográfica de Turín, celebrado del 22 septiembre al 2 octubre, donde defiende la autonomía del espectador frente a los intentos de manipulación; y el III Congreso Internacional del Cine en Color de Barcelona, donde presenta el 5 de octubre, el Palpicolor, un sistema que permitía alterar la composiciones cromáticas de las imágenes a través de un *pupitre electrónico*. A pesar de sus esfuerzos, los éxitos empresariales de Val del Omar, además de escasos, chocaron continuamente con la cerrazón burocrática de la administración estatal. Por ello, la década de los años sesenta serán para Val del Omar años de lucha quijotesca para continuar numerosas

---

<sup>192</sup> El contenido íntegro de esta ponencia mecánica fue publicado en: GUARNER, José Luis; OTERO, José M<sup>a</sup>. *La nueva frontera del color*. Madrid: Rialp, 1962. P. 179-183.

<sup>193</sup> Val del Omar acudió tras una invitación del magnate de la televisión mejicana Emilio Azcárraga.

<sup>194</sup> “Crear en 1.960 en México, el sistema Bistandard para copias 16 mm en Kinescopio, en *Telesistema Mexicano, S.A.*”. VAL DEL OMAR, José. *35 Pasos de la trayectoria de un hombre de Fe empeñado en traer futuro a nuestro presente*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1977, 5 páginas. P. 4.

investigaciones en los dispares campos del sonido, los formatos cinematográficos y la óptica.

En 1961 y 1962 Val del Omar regresa a tierras gallegas, concretamente a Orense, donde ya había acudido como misionero, y comienza el rodaje de *Acariño galaico (De barro)*, su elemental inicialmente dedicado al aire; tras un encuentro con el enigmático escultor Arturo Baltar, el proyecto evolucionará para convertirse en el elemental de tierra —el barro proviene de la fusión del agua con la tierra—. Val del Omar retomará intermitentemente el proyecto en años posteriores, pero no será hasta 1981, un año antes de su muerte, cuando retome de modo decisivo el montaje, aunque la película quedó finalmente inconclusa, tal vez, como apunta el investigador Rafael Rodríguez Tranche, por la propia voluntad expresa de Val del Omar de no cerrar su obra.

En 1962, Val del Omar instala y dirige la Unidad Experimental del sistema V.D.O. Bi-Standard 35, dentro de la Sección de Investigaciones y Experiencias de la Escuela Oficial de Cinematografía, situada entonces en la calle Montesquenza nº2 de Madrid<sup>195</sup>. Aquí tuvo contacto con profesores y alumnos; de hecho, es posible que incluso tratara con el futuro director de cine *underground* Iván Zulueta, que ingresó en la Escuela en octubre de 1964<sup>196</sup>. En 1965 Val del Omar abandona la institución, sin haber conseguido apoyo para sus desarrollos tecnológicos; dona a la escuela su laboratorio para el desarrollo de técnicas para el espectáculo, que cae en desuso y termina destruido en un

---

<sup>195</sup> Val del Omar donó el laboratorio a la E.O.C. en 1965 junto con un inventario que resumía las posibles técnicas a investigar en años venideros: VAL DEL OMAR, José. *Técnicas Españolas que pueden ser motivo de investigación dentro del laboratorio de la E.O.C.* [Documento mecanografiado]. Madrid: 1965, 3 páginas. El tratamiento que la Escuela dispuso a esta delicada maquinaria artesanal fue el del abandono total.

<sup>196</sup> HEREDERO, Carlos F. *Iván Zulueta, la vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1989. P. 47-66.

breve período de tiempo, como denuncia el primer director de la Filmoteca Española, Carlos Fernández Cuenca.

El ministro de Información y Turismo, Fraga Iribarne, coincidió con Val de Omar en el Instituto de Cultura Hispánica en los años cincuenta y promocionó a Val del Omar en su periplo internacional; aún recordaba la visita a Galicia que las Misiones Pedagógicas realizaron en 1935<sup>197</sup>. Nombró a Val del Omar Coordinador Técnico de la Subdirección General de Cultura Popular, puesto desde el que propuso la serie *Festivales de España*, una aproximación documental en color a las localidades de España a través de sus variopintas y diferenciadas manifestaciones folclóricas que sería exhibida en el Pabellón de España de la New York World's Fair, celebrada en 1963<sup>198</sup>. Actualmente, se desconoce el paradero de la mayoría de negativos, positivos o copiones montados, aunque los materiales recientemente recuperados y expuestos la exposición del MNCARS *Desbordamiento de Val del Omar*, indican que la serie llegó a un avanzado estado de gestación; como indica Eugeni Bonet:

“Algunas referencias sugieren que Val del Omar solo terminó algunas de las entregas de dicha serie. Sin embargo, con fecha del 1 de febrero de 1965, redactó una *Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España*<sup>199</sup>, detallando el enunciado y duraciones de los diez temas: [doce rollos en color, con una duración total aproximada de 127’]

---

<sup>197</sup> Val del Omar le recuerda en un manuscrito elegíaco: “Y al niño Manuel Fraga Iribarne que recibió en Villalba, de manos de unos jóvenes encendidos, en 1935, una ramita de algo cuyo olor, todavía hoy, le hace seguir soñando acariños”. En: VAL DEL OMAR, José. *En recuerdo a 3 Manueles*. [Manuscrito] S.l.: s.f., página única.

<sup>198</sup> Parece que Val del Omar pudo realizar también instalaciones para dicho pabellón, aunque no ha quedado registro alguno de este hecho.

<sup>199</sup> VAL DEL OMAR, José. *Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España*. En: SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 241-245.



1. Extremadura - Teatro Griego en Mérida (10').
2. Baleares - Recordando a Fray Junípero Serra (10').
3. Cataluña - Retablo de San Armengol en la Catedral de Seo de Urgel (10').
4. Galicia - Ballet Gallego de La Coruña (12').
5. Levante - Festivales en Elche y Torrevieja (10').
6. Andalucía - Festivales en Sevilla, Córdoba, Cádiz y Málaga (18').
7. Castilla - Ocho Festivales (10').
8. Festivales religiosos en España (Salamanca, Sevilla, El Escorial...) (12').
9. Luna de sangre (10').
10. Festival en las Entrañas (25')<sup>200</sup>.

Según Val del Omar, al último de los segmentos, *Festival en las Entrañas*, le correspondería una duración de veinticinco minutos y sería el elemental que habría introducido camuflado en la serie. En esta pieza, la única relevante para Val del Omar de todo el conjunto, pretendió emplear su novedosa técnica del Palpicolor.

Tras este fallido proyecto, Val del Omar participa en varios congresos: el 16 de octubre de 1966, en el VIII Congreso Internacional de Cine y Televisión de Barcelona, presenta el sistema Bi-Standard Televisión y Cine (B.T.C.), una evolución del anterior V.D.O. Bi-Standard 35 que se podía aplicar también a películas de 16 mm.; en el congreso del siguiente año presenta el Cromactacto, evolución de la Teoría de la Visión Táctil, y el Teco 625, “un sistema de Súper 16 mm. para televisión en color de 625 líneas, que aumentaba la superficie útil de sus fotogramas”<sup>201</sup>. El 2 de mayo de 1967, la Comisión Oficial Dictaminatoria, a la que se requirió en 1963 su juicio sobre el V.D.O.

---

<sup>200</sup> BONET, Eugeni. *Festivales de España* [en línea]. [Barcelona]: 2002 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>. Tan sólo contamos con los copiones de montaje (positivo sin sonido) de parte de esta serie. Por un lado dos copiones donde se recogen de modo misceláneo manifestaciones folclóricas de distintas localidades españolas y por otro los copiones correspondientes a *Recordando Fray Junípero Serra* y *Retablo de San Armengol en la Catedral de Seo de Urgel*, si bien ambos cuentan con una duración inferior a la anotada en el documento que cita Bonet.

<sup>201</sup> GUBERN, Román. 2004. P. 81.

Bi-Standard 35, felicitó a Val del Omar por sus logros, aunque no decidió aplicar ninguno de ellos, ni siquiera de manera experimental.

En 1968 patenta el Intermediate 16-35, invención que supone una ventaja para el rodaje de documentales y reportajes de cine, ya que a partir de negativos de 16 mm. las imágenes podían alcanzar pantallas de 180 m<sup>2</sup> e incluso hincharse a copias de 70 mm. El Intermediate 16-35 fue presentado en París y en la la Filmed Press Assembly de Bruselas; posteriormente se presentó en 1970 en el II Festival de Cine en 16 mm. de San Sebastián. Cuando finalmente las autoridades competentes se mostraron de acuerdo en apoyar tal iniciativa llegaba tarde puesto que finalmente el sistema se generalizaría en Estados Unidos y Europa, aunque no bajo la forma que había ideado Val del Omar:

“Cuando el Jefe de Taller de los Noticiarios y Documentales Cinematográficos (NO-DO) garantiza la adaptación de las cámaras Arri en 16 mm. al sistema de Val del Omar, siempre que la Empresa Nacional de Óptica facilite el instrumental necesario, las revistas técnicas de medio mundo ya está jaleando sistemas similares [...]. En este último mes, octubre de 1970, en el Congreso de la UNIA TEC, los ingenieros de Technicolor, Happe y Marpicati lo presentan bajo el nombre de Techniscope”<sup>202</sup>.

La incompreensión con la que Val del Omar había sido tratado durante sus numerosos años como investigador le llevan a una amarga decepción y a reorientar una vez más su práctica cinematográfica que durante unos había quedado en dique seco:

“Después de 100 viajes a Prado del Rey y de otros cien toreaos, ya me doy por vencido. Que Dios, algún día, le de tiempo para intuirme, o por lo menos para enjuiciarme; y que su dolor le sea fecundo. Hasta aquí llego, intentado rendir fruto, paralítico y desesperado”<sup>203</sup>.

---

<sup>202</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 303.

<sup>203</sup> VAL DEL OMAR, José. *Carta a Manuel Fraga Iribarne - 2 de enero de 1968*. En: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). 2010. P.185.

En esta época Val del Omar acaricia la idea de filmar un nuevo elemental sobre la ciudad de Granada, en color, como sirviera como muestra del formato V.D.O. Bi-Standard 35, para el que pudo contar con medios de la Escuela Oficial de Cine como travellings o grúas. Para ello Val del Omar filmó en 1968 y en 1974 un total de siete rollos de una duración comprendida entre los quince y veinte minutos cada uno. En este material, que en conjunto tiene una duración total aproximada de 118 minutos, vuelven a aparecer los motivos clásicos de la filmografía valdelomariana: los jardines de la Alhambra, sus surtidores, los turistas, etc. De los siete rollos conservados hasta la actualidad, cinco de ellos presentan un montaje elaborado; los otros dos rollos restantes son de carácter más misceláneo. Este proyecto, que comenzó llamándose *El color de mi Granada* fue cambiando de nombre, duración y de segmentos que lo componían, hasta que quedó incompleto finalmente a la muerte de Val del Omar. Algunas de estas imágenes serían recuperadas por Val del Omar para la realización de *Ojala*, película inconclusa que debía servir de prólogo a la exhibición de los tres elementales que componen el *Tríptico elemental de España*.

En la década de los setenta, de 1971 a 1974, Val del Omar trabajó para la Empresa Nacional de Óptica (ENOSA)<sup>204</sup>, lo que le permitió experimentar con proyecciones y con los primeros equipos de luz coherente –láser– que llegaron a España, así como desarrollar equipos audiovisuales didácticos –Enoscopio, Adiscopio–. En 1974 María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga regalaron al matrimonio Val del Omar una casa cerca de la suya, en la calle capitán Haya y un bajo en la calle Isla de Arosa, nº 6, en el que Val

---

<sup>204</sup> Sociedad anónima adscrita al Instituto Nacional de Industria. Val del Omar seguía gozando de buenas relaciones en el Ministerio de Información y Turismo. Después de la marcha de Fraga Iribarne, le sustituyó Carlos Robles Piquer que intentó ayudar a Val del Omar a pesar de las dificultades de encaje de su personalidad.

del Omar instaló su laboratorio P.L.A.T., acrónimo de “picto lumínico audio táctil”, un laboratorio de experiencias audiovisuales que no persiguen un fin expositivo en sí mismas.

En su laboratorio y hasta la fecha de su fallecimiento, Val del Omar experimentó con subformatos domésticos como el Súper-8, un formato asociado con la tendencia *underground* que comenzó a manifestarse en los años sesenta en EE.UU. En total, tenemos documentada la existencia de veintinueve piezas de corta duración que usualmente no superan los tres minutos y suman una duración aproximada de 100 minutos. El conjunto de éstas películas puede dividirse en dos grandes bloques coherentes con su obra anterior:

- El primer bloque está conformado por las filmaciones privadas, viajes y refilmaciones de la televisión en las que encontramos la temática recurrente de Val del Omar: las gentes de Granada, los surtidores de la Alhambra y el Generalife y los turistas en diferentes actitudes.

- El segundo bloque corresponde a los ensayos y pruebas de pictolumínica (P.L.A.T.), para los que Val del Omar llegó a entrever una salida comercial como piezas para rellenar los huecos de continuidad de la parrilla televisiva.

A día de hoy ésta continúa siendo la parte de la obra de Val del Omar de más difícil acceso para el espectador, puesto que apenas han tenido difusión pública y en muchos de los ensayos sobre el cineasta se omite su realización<sup>205</sup>. En estos cortometrajes

---

<sup>205</sup> Para arrojar luz sobre este punto han sido fundamentales las conversaciones con Rafael R. Tranche, así como la catalogación de los materiales que hizo durante su digitalización y que se recogen en su

en color, Val del Omar alcanza los presupuestos estéticos del cine *underground*, terminando así el tránsito que conecta la primera vanguardia española con la segunda oleada de los años setenta<sup>206</sup>. En el año 2002 comienza la recuperación de los materiales de esta última etapa, bajo la dirección de Eugeni Bonet con la producción de Gonzalo Sáenz de Buruaga y Piluca Baquero Val del Omar<sup>207</sup>.

En 1975 realizó la película de tres minutos en V.D.O. Bi-Standard 35, *Variaciones sobre una granada*, un estudio de la luz, colores y tramas sobre un bodegón cinematográfico compuesto por granadas, a través de la combinación de técnicas de animación, como el stop-motion y la pictolumínica. Es este uno de sus primeros experimentos con las técnicas P.L.A.T. con las que Val del Omar aspiraba la integración multimedia para llegar al espectáculo total al que siempre aspiró. Estas técnicas constituyen la madurez técnica de Val del Omar, que al igual que en su obra fílmica tiende finalmente a la unidad. Las técnicas P.L.A.T. eran un conjunto variado de invenciones y adaptaciones de aparatos que incluían la utilización de láser, estrobos, efectos caleidoscópicos y vertiginosos zoom, multiproyección de diapositivas, proyección de imágenes figurativas y abstractas, etc.

En 1976 Val del Omar fue invitado a Moscú por la UNIA TEC y la Unión de Cineastas de la URSS. En este marco presentó una de sus últimas invenciones, la Óptica

---

pormenorizada investigación RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*. Director: Antonio Lara. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Madrid, 1995.

<sup>206</sup> En esta misma línea Juan Bufill indica en SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 369, que desde el punto de vista histórico, la obra de Val del Omar puede entenderse como un original enlace entre algunas experiencias abordadas por las vanguardias europeas y otras posteriormente desarrolladas, principalmente en los Estados Unidos, a partir de los años setenta.

<sup>207</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (comisario). *Galaxia Val del Omar*. Madrid: Instituto Cervantes, 2004. P. 248. Es esta la única referencia marginal a la obra de Val del Omar en Súper-8 en todas las obras publicadas por Sáenz de Buruaga y M<sup>a</sup> José Val del Omar.

Biónica Cielo Tactil, evolución última de la Teoría de la Visión Tactil y sus experiencias con el cine expandido, en la que llevaba trabajando desde 1969. Mediante un rotor y una lente anamórfica situada delante de un proyector, se deforman las imágenes de tal modo que al espectador le da la sensación de desplazarse por éstas, puesto que la imagen biónica se sale del marco de la pantalla.

La esposa de Val Omar falleció finalmente en 1977, tras una prolongada enfermedad que le había ido incapacitando progresivamente. Para Val del Omar fue un duro golpe; apenas dos años después la recuerda, en un documento manuscrito con las siguientes palabras:

“En 47 años de casado su vida fue un gran ejemplo de entereza y dedicación a sus hijos. Yo era el tercero. Logró que su enfermedad no pesara sobre nadie; y yo gracias a ella puede seguir mis locuras o si se quiere mis intuiciones. No me pidió nunca nada. Siempre se ajustó a un sueldo mísero”<sup>208</sup>.

El mismo año 1977 Val del Omar dejó su residencia en Capitán Haya y se recluyó en la ascética celda del laboratorio P.L.A.T.<sup>209</sup>, en un bajo de un bloque de viviendas de protección oficial situado en el número seis de la calle Isla de Arosa. Allí acudían a verle vecinos y fieles discípulos, como si se tratara de un gurú: Carmen Bueno, Juan José Serrano, Carmen Cabrerizo, Gerardo Palomo, Pilar Torres... Allí, Val del Omar encontró tiempo para abordar proyectos inconclusos, se impregnó de literatura orientalista, dio un sentido final a sus anteriores elementales y experimentó con sus últimas visiones: ensayos

---

<sup>208</sup> VAL DEL OMAR, José. *En esta mi encarnación...* [Manuscrito]. Madrid: 1979, 7 páginas. P. 2.

<sup>209</sup> El equipamiento de la celda era el siguiente: “Una cama pequeña, unas bolsas para la ropa, un cuadro religioso de su madre pintora y una banqueta con una pequeña televisión, cuadernos y rotuladores de colores para escribir.” En: SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 329.

de convergencia multimedia, láser, vídeo, fotocomposiciones y *collages*. Carmen Bueno inició una relación sentimental con Val del Omar que se prolongó hasta el final de sus días y que queda recogida en numerosos cortometrajes de Súper-8, cintas de casete y manuscritos, como muestra el siguiente extracto de un poema:

“Amo a dos seres. Dos criaturas. Una muerta y otra viva.

Una desapareció de mi preocupación por su autonomía,  
otra la tengo siempre presente, gravitando, por su permanente  
fluctuación con su humano dudar y latir.

La primera cubrió toda mi vida pasada.

La segunda ciega mi alma. [...]

La una valora a la otra.

La otro valora a la una.

Se potencian por opuestas.

Son dos firmamentos. Dos vacíos. Dos sombras.

Dos presencias decisivas. Dos fenómenos en fricción iluminante.

Dos vidas de mi vida que me mantienen latente y encendido”<sup>210</sup>.

Acerca de este último punto conviene advertir que Val del Omar demostró siempre un interés especial por la comunicación gráfica y el diseño, acaso por que pensara que a través de este medio podría conseguir una mayor eficacia comunicativa y expresiva para vehicular sus intuiciones<sup>211</sup>. En estos últimos años de recogimiento

---

<sup>210</sup> VAL DEL OMAR, José. SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, María José (selección y adaptación). *Tientos de Erótica Celeste*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992. P. 26-27.

<sup>211</sup> Es por esta razón por la que Val del Omar concibió atractivos logotipos para sus inventos y marcas, que siempre contaban con una tipografía específica.

doméstico en el laboratorio P.L.A.T. Val del Omar se entregó a la realización de frágiles fotomontajes y *collages*, que ensamblaba con alfileres en vez de pegamento, así como diapositivas y transparencias creadas manualmente con flores, tintas o pegamentos.

Se trata a menudo de composiciones de difícil datación entre las que encontramos abundantes recortes de prensa con anotaciones. Según Francisco Baena los fotomontajes y *collages* que Val del Omar realiza persiguen tres objetivos fundamentales. Por un lado encontramos las composiciones que responden a cuestiones relacionadas con las intenciones artísticas y estéticas de Val del Omar; por otro, los bocetos de posibles carteles publicitarios que derivarían finalmente en un tercer grupo de composiciones “de carácter científico, es decir, cuyo objetivo sería la difusión de sus investigaciones, líneas de trabajo o proyectos técnicos”<sup>212</sup>.

Con sus últimas experiencias en el laboratorio P.L.A.T. Val del Omar completa una vida dedicada a la investigación y desarrollo de nuevas técnicas que ampliasen las fronteras del espectáculo audiovisual y aumentaran la capacidad de conmover al espectador. A pesar de sus discretos éxitos en la aplicación industrial de sus inventos, Val del Omar pudo comprobar como técnicas similares a las suyas se aplicaron con éxito en otros países. Así, haciendo balance de su amplio bagaje técnico, Val del Omar concluye en un documento manuscrito:

“Y por último tener la triste satisfacción agri-dulce, de no ver marchita ninguna de mis intuiciones y creaciones –por el contrario, en tiempo de ser alcanzadas bajo otros condicionamientos industriales más

---

<sup>212</sup> BAENA, Francisco. *Hilos que buscan su texto. Notas sobre los collages*. En: VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010.



desarrollados y competitivos—, y gozar de la estimación sincera de criaturas de alta calidad humana y tecnológica”<sup>213</sup>.

Tal vez, como indica en una carta a su amigo Alfredo Timermans todo hubiera sido diferente para la suerte profesional de Val del Omar si el contexto histórico y cultural hubiera sido otro: “Dios me dio, como me ha dicho Muñoz Alonso, certeras anticipaciones, pero no encontré tierra que las aprovechara”<sup>214</sup>.

Val del Omar retoma, a partir de 1981, el montaje de *Acariño galaico (De barro)* y comienza *Ojala*, el vértice y vórtice que se utilizaría como prolegómeno al *Tríptico elemental de España* y que dejará inconcluso a su muerte. De hecho, como veremos más adelante, Val del Omar no pensó en la recopilación de *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño Galaico (De barro)* en el *Tríptico elemental de España*, hasta sus últimos años de vida:

“Val del Omar pretendía proyectar su tríptico en orden inverso a su realización. En los últimos años de su vida decidió añadir un *vórtice*, *Ojala*, que en función de prólogo iluminaría y daría nuevo sentido al tríptico, aunque la duración del conjunto no sobrepasaría la de una sesión de cine normal, en torno a una hora y media”<sup>215</sup>.

*Ojala* tenía una duración prevista de quince minutos y provenía de un encargo de Eugeni Bonet y Manuel Palacio para una exhibición en el Centro Georges Pompidou de París acerca del cine de vanguardia en España. El único material que se conserva de dicha

---

<sup>213</sup> VAL DEL OMAR, José. 35 Pasos de la trayectoria de un hombre de Fe empeñado en traer futuro a nuestro presente. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1977, 5 páginas. P. 5.

<sup>214</sup> VAL DEL OMAR, José. Carta a D. Alfredo Timermans. [Documento mecanografiado]. Madrid: 26 de abril de 1974, 3 páginas. P. 2.

<sup>215</sup> GUBERN, Román. 2004. P. 47-48. Además las películas debían proyectarse en sentido inverso con respecto a su año de filmación.

realización es un copión de doce minutos en blanco y negro montado a partir de las imágenes que Val del Omar filmó en Granada el año 1968. Sin embargo, este montaje parece ser más bien una selección previa de imágenes ya que en su elaboración, *Ojala* debía incorporar técnicas P.L.A.T.

En 1982 *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla* abren la retrospectiva *Cine de Vanguardia en España*, organizada marzo y abril en el Centro Georges Pompidou del Museo Nacional de Arte Moderno de París y comisariada por Eugeni Bonet y Manuel Palacio. En ella se anunció la *premiere* tanto de *Acariño galaico (De barro)* como de *Ojala*, que sin embargo, no pudieron exhibirse al estar inacabadas<sup>216</sup>.

Solo el fatal accidente automovilístico que sufrió una noche de julio de 1982 y que le postró quince días en coma, pudo frenar su incansable curiosidad técnica y artística<sup>217</sup>; el 4 de agosto del mismo año falleció en la clínica Ruber de Madrid. Su hija, María José Val del Omar, publicó un doloroso epitafio en las páginas de *El País*:

“Val del Omar ha muerto: estaba muriendo en Madrid hace cuarenta años entre el polvo y el caos burocrático. Apenas había conseguido vivir – de milagro– en esta ciudad inhóspita, que desprecia cuanto ignora. Ha vuelto a la unidad que el tanto añoraba, más allá de la individualidad discontinua de que hablara Georges Bataille”<sup>218</sup>.

---

<sup>216</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 355.

<sup>217</sup> Val del Omar regresaba de cenar en casa de María José y Gonzalo. Un conductor le golpeó por detrás en un atasco en el nudo norte de la M-30. Val del Omar sufrió un fuerte golpe en la nuca al que no dio importancia, de hecho se dirigió a su laboratorio y llamó a su hija para explicarle que había sufrido un accidente pero que todo iba bien. Poco después cayó en un coma irreversible.

<sup>218</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 361. Publicado originalmente por María José Val del Omar en *El País* el domingo 29 de agosto de 1982.

Pero como el propio Val del Omar indicó con su voz en *Fuego en Castilla*, “la muerte es solo una palabra, que se deja atrás cuando se ama” y desde su fallecimiento hasta nuestros días, María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga se han hecho cargo de su legado y han conservado el P.L.A.T. tal y como se encontraba en 1982. Así, hasta el traslado para su conservación en instalaciones museísticas en 2010, todavía se mantuvo intacto su jardín de las máquinas repleto de cachivaches, de manuscritos ordenados en cajas verdes, de libros y casetes ordenados en estanterías... Y su celda, presidida por un cuadro de su madre y por una foto de María Luisa flanqueada por sus hijas María José y Ana Zaida.

## **2.2. La dimensión experimental de la obra de José Val del Omar**

El término cine experimental aparece poco después del origen del cine y agrupa una serie de aproximaciones estéticas a la práctica cinematográfica muy heterogéneas. Por ello, a lo largo de la historia del cine han sido numerosos los términos que se han propuesto para designar a este tipo de producciones; en muchos casos, estos términos intentaron abordar el fenómeno experimental desde una perspectiva histórica, temática o metodológica, que permitiera acomodar en su seno dispares propuestas artísticas que no encajaban con el modelo de producción y consumo hegemónico. En una de las acepciones más empleadas, el término experimental se usa generalmente como sinónimo de vanguardia, pero debemos aclarar que en este caso se refiere en concreto a los filmes

*avant-garde*, es decir, aquellos que exploran en la esencia de lo cinematográfico más allá de algún programa o normativa preestablecida, para conseguir un efecto de extrañamiento, de provocación y de desautomatización de la percepción. Este efecto de extrañamiento produce una impresión sorprendente e insólita del objeto fílmico contemplado:

“Los vanguardistas realizaron experiencias bastante alejadas del terreno narrativo y, desde luego, de todo aquello que significase espectáculo e industria. Surgía así lo que tímidamente se denominaría cine puro, abstracto o experimental, que unido a las posibilidades didácticas ofrecidas por el medio, suponía una nueva apertura a dos tipologías: el cine experimental y el cine documental. El segundo género tuvo un floreciente surgir en los años treinta: el primero tuvo dos épocas de máximo auge: en los años veinte con las vanguardias históricas europeas y en las décadas de los cincuenta y sesenta en Norteamérica”<sup>219</sup>.

A esta confusión terminológica debemos añadir que el experimentalismo cinematográfico convive en estrecha relación con ciertos universos pictóricos, como son la plástica conceptual y la pintura abstracta. Este hecho provoca un trasvase de personalidades de la práctica pictórica a la fílmica, y viceversa; así, las películas experimentales, “son trabajos de autor, nacidos de lo más íntimo, como en cualquier otra actividad artística. Los poetas y los pintores se han convertido en cineastas”<sup>220</sup>.

Los cineastas experimentales se caracterizan por la búsqueda de un lenguaje cinematográfico propio a través de la manipulación intencionada del propio medio de expresión. Así, en muchos casos durante las películas se llama la atención sobre los

---

<sup>219</sup> TEJEDA, Carlos. *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra Ensayos Arte, 2008. P. 22.

<sup>220</sup> WYVER, John. *La imagen en movimiento. Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*. Valencia: Ediciones Filmoteca, Filmoteca Generalitat Valenciana/IVAECM, Colección documentos N°2, 1992. P. 91.

artefactos y resortes del lenguaje cinematográfico mediante variadas técnicas: raspar o pintar directamente en el soporte de celuloide, lentes especiales que distorsionan la imagen, fotografía en lapsos de tiempo, empleo de recursos de abstracción como las sobreimpresiones y otros efectos ópticos, como el desenfocado o la sobrexposición, así como el empleo de un montaje que llame la atención sobre sí mismo a través de cortes rápidos e impredecibles. Las películas que resultan de esta búsqueda poseen un carácter personal y una originalidad enorme que incluye un vasto campo de subcategorías: antinarrativo, no figurativo, artesanal, esteticismo, formas puras y abstractas, efectos de la luz o incluso la manipulación externa de los artilugios –cámara, focos– y soportes –celuloide, cinta magnética– necesarios para la actividad cinematográfica.

Val del Omar, como experimentalista, repiensa el cine desde su propia perspectiva y aporta desde diferentes planos –teórico, técnico o fílmico– soluciones a conflictos que surgen en el seno de la industria audiovisual. Como veremos a continuación, Val del Omar comparte con los cineastas experimentales varios aspectos, que tienen que ver con la labor del cineasta en una película, con la producción de la misma y con el lenguaje cinematográfico.

Desde el punto de vista del trabajo del cineasta, Val del Omar no se limita a aportar únicamente la línea creativa de la película, sino que integra las funciones de la mayoría de departamentos cinematográficos, siendo él, el único técnico del film.

Desde el punto de vista de la producción, Val del Omar recurre a la autoproducción y a los presupuestos modestos. Como consecuencia, en el plano de la distribución y la exhibición, las películas de Val del Omar corren la misma suerte que el resto de películas

experimentales o de vanguardia: son exhibidas de modo minoritario en vías paralelas a la del salón cinematográfico convencional.

Desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, Val del Omar también comparte parte del programa genérico que canalizó los impulsos vanguardistas. En concreto la proclama de un tipo de cine que ensanchara y rompiera las formas canónicas que establecía la industria cinematográfica. De ahí que cada película experimental sea una búsqueda expresiva organizada a través de una lógica propia, lo que en muchos casos deriva en una narración fragmentada, compleja o inexistente que alcanza una nueva dimensión estética:

“Es lógico suponer que los artistas de los años veinte, resueltos a despojar al cine de todo elemento teatral y literario que amenazara con ahogar su sustancia, sintieran la necesidad de comenzar a construir a partir de las propiedades intrínsecas de su medio de expresión. Lo que proponían era decir cualquier cosa que quisieran decir en un lenguaje característico del cine. Esto explica su intensa preocupación por las técnicas y artificios cinematográficos, como los primeros planos, los *barridos*, los ángulos inusuales de la cámara, el corte rápido, el ralenti, las distorsiones, la fotografía difusa, los filtros”<sup>221</sup>.

“Además para la vanguardia, fiel al radicalismo que la caracteriza, el cine ofrece dos frentes de ataque: todo lo que significa una ruptura con todos los cánones narrativos y conceptuales específicos de las imposiciones comerciales hollywoodienses y el hallazgo de un estilo visual moderno, propio y personal dentro de la expresión cinematográfica”<sup>222</sup>.

Si seguimos esta línea, *Aguaespejo granadino*, encaja perfectamente con el grupo de películas de vanguardia que se denominaron sinfonías visuales, “ese conjunto de películas que retratan la vida de la gran urbe, desde sus más diversos aspectos, a la vez

---

<sup>221</sup> KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985. P. 112.

<sup>222</sup> TEJEDA, Carlos. 2008. P. 84.

que sirven como laboratorio experimental para el desarrollo de diferentes técnicas y nuevas formas narrativas”<sup>223</sup>, como son *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), *Berlin, Sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) o *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929). Aunque en este punto debemos tener en cuenta que Val del Omar a menudo se manifestó en contra de que se le aplicara el adjetivo experimental:

“Acaso por conocer de sobra el verdadero sentido de la palabra, rechazaba el apelativo *experimental* a menudo destinado a su cine, aunque presentase sus obras en secciones o festivales en las que el casillero formaba parte de lo establecido. Para él los experimentos estaban en el laboratorio, mientras que la experiencia ofrecida a los espectadores se ubicaba en la posibilidad de una revelación, de una contemplación del estado final de un poema acústico y visual, más del orden del descubrimiento que de la invención, del encuentro que de la búsqueda”<sup>224</sup>.

De las múltiples y heterodoxas propuestas de las primeras vanguardias históricas, Val del Omar recibe la influencia de manera clara de movimientos como el futurismo italiano, el cubismo<sup>225</sup>, la corriente impresionista cinematográfica francesa, el cine expresionista alemán y las vanguardias rusas encarnadas en Dziga Vertov y S.M. Eisenstein<sup>226</sup>. Si bien conviene advertir, como indica Manuel Jesús González Manrique: “su intencionalidad y humanismo lo separan [a Val del Omar] de la constante vía

---

<sup>223</sup> Ibid. P. 85-86.

<sup>224</sup> RUSSO, Eduardo. *Conjeturas sobre Val del Omar. El que ama, arde* [en línea]. [Barcelona]: 2000 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>. P. 5.

<sup>225</sup> La Visión Táctil podría definirse como un tratamiento cubista de la iluminación.

<sup>226</sup> Es muy probable que Val del Omar tuviera acceso a películas de estos autores durante los años de la Segunda República.

destructora de las vanguardias europeas, para construir una vanguardia creativa, humana y lírica”<sup>227</sup>.

En el primer caso, el manifiesto de *La Cinematografía futurista* contiene una crítica radical a las formas de expresión tradicionales, especialmente contra el libro, al que se considera como “tedioso y opresivo, estático compañero de los sedentarios, de los nostálgicos y de los neutrales”<sup>228</sup>. Esta misma postura es compartida por Val del Omar desde sus primeras intervenciones públicas, cuando se muestra partidario de huir de los libros y del academicismo, en favor de lo que denomina la Universidad de Alcoba, una universidad emocional que se dirija al instinto. Además, para los militantes del Futurismo el cine será capaz de desarrollar los medios de expresión más dispares:

“Desde el fragmento de la vida real a la mancha de color, desde la línea a las palabras en libertad, desde la música cromática y plástica hasta la música de los objetos. Será, pues, pintura, arquitectura, escultura, palabras en libertad, música de colores, líneas y formas, revoltijo de objetos y realidad caotizada [todo en función de un objetivo], llegar a ser antidelicado, deformante, impresionista, sintético, dinámico, verbo libre”<sup>229</sup>.

Tan solo algunas de estas tesis serían compartidas por los cineastas de vanguardia franceses que integraron la corriente que se identifica con el impresionismo cinematográfico, un tipo de cine que busca trascender el realismo en favor de las impresiones subjetivas, en muchos casos apoyadas por novedosos artificios técnicos, como sucede en las películas de Marcel L’Herbier. Estos autores desarrollaron una

---

227González Manrique, Manuel Jesús. Val del Omar. El moderno renacentista. Granada: Fundación Ibn al-Jatib de estudios y cooperación cultural, 2008. P. 63. Al fin y al cabo muchas de las nuevas vanguardias se definían como enemigas de sus precedentes que como precursoras de una estética original.

228 ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín; ALSINA THEVENET, Homero (eds.). *Textos y manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1993. P. 20. El manifiesto aparece originalmente en el número 9 de la revista *L’Italia futurista* y está firmado por Marinetti, Bruno Corra, Arnaldo Ginna y Giacomo Balla, entre otros.

229 Ibid. P. 21-22



estética propia del cine a partir de teorías como la *photogénie*, defendida por Louis Delluc y la *cinégraphie intégrale*, expuesta por Germaine Dulac. Los principales representantes del movimiento evitaban la narración lineal y realista y eludían la preocupación por el tema en un intento de emancipar la práctica cinematográfica de las influencias de la novela, el teatro y la fotografía; presupuestos que comparte Val del Omar en sus películas, a las que se solía referir como *cinégrafías*, el mismo término con el que Germaine Dulac se refería a sus filmes: “Es interesante resaltar que el mismo término de *cinégraphie* que Val del Omar propiciaba para sus producciones es el mismo que Germaine Dulac propuso para su forma de entender el cine como una música visual: una *cinégraphie* integral”<sup>230</sup>.

Como hemos visto en el capítulo dedicado al contexto cinematográfico, en el caso de España la primera vanguardia artística española estuvo compuesta por individualidades que operaron de modo aislado hasta que la irrupción de la Guerra Civil truncó sus iniciativas. En este contexto el caso de José Val del Omar resulta atípico, puesto que es precisamente meses antes del estallido bélico, cuando Val del Omar comienza a distanciarse del documental etnográfico que venía realizando para las Misiones Pedagógicas, en favor del embrión de lo que serían sus futuros elementales. El resultado es *Vibración de Granada* (1935), su primera obra completamente personal y precedente del resto de su filmografía posterior. Tras la Guerra Civil, habrá que esperar hasta mediados de los años sesenta, década en la que aparece una nueva oleada de cineastas que buscan caminos diferentes a los estandarizados por la industria a través de un cine con vocación de independencia y espíritu amateur, filmado en 16 mm.; un grupo

---

<sup>230</sup> Ibid. P. 35.

de cineastas poco cohesionado, para los que Val del Omar es, a pesar de la escasa exhibición de sus obras, un referente directo.

## CAPÍTULO 3.

### LAS TÉCNICAS VALDELOMARIANAS

#### 3.1. La visión tecnológica de José Val del Omar

Val del Omar ha tenido una concepción muy particular de la tecnología y los fines que esta debe perseguir que puede resumirse en el término que él mismo acuñó, la *mecamística*<sup>231</sup>. Como hemos comprobado en el apartado biográfico, la naturaleza de Val del Omar como creador es dual. A lo largo de más de medio siglo su frenética e incansable actividad creadora se reparte entre la teoría, la práctica y el desarrollo de la técnica cinematográfica, de tal modo que si observamos el conjunto de su obra tecn-artística podemos apreciar un corpus de enorme homogeneidad y coherencia, como indica Javier Viver: “Val del Omar se refiere con frecuencia a sus máquinas como creaciones, o más exactamente como *criaturas* o *hijos mecánicos* y los pone al mismo nivel que sus producciones audiovisuales”<sup>232</sup>.

Con cada nueva aportación técnica Val del Omar, desarrolla los principios y los hallazgos anteriores para aplicarlos después en sus obras cinematográficas; así, las

---

<sup>231</sup> Este termino evidencia la enorme influencia que tuvieron en Val del Omar los poetas místicos del Siglo de Oro, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila.

<sup>232</sup> VIVER, Javier. *Laboratorio de Val del Omar: una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar*. Directora: Consuelo de la Cuadra González-Meneses. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Madrid, 2010. P. 25.

innovaciones tecnológicas de Val del Omar, lejos de ser especulaciones técnicas para el consumo industrial, implican desde su misma creación nuevas formas de puesta en escena. Por lo tanto, se puede afirmar que la experimentación técnica de Val del Omar surge de su precisión a la hora de comunicarse con el espectador con el objetivo de conmoverle. De ahí que su incesante búsqueda tecnológica no sea una exploración azarosa, si no una búsqueda que indague en nuevas formas de lenguaje que le ayuden a expresar lo inefable: “Quiero vivir para contar lo que no puedo contar”<sup>233</sup>.

Val del Omar, guiado por una idea motriz de unidad, ensambló a lo largo de su vida su faceta técnica con la creativa, de modo que no se trata de actitudes aisladas, sino de un proyecto vital que se entrelaza con su trayectoria profesional. Por lo tanto consideramos, al igual que Rafael Rodríguez Tranche, que Val del Omar desarrolló una teoría aplicada que le permitiera fundir su mundo técnico y creativo en una sola unidad, a la que se refiere como mecámistica:

“A todo ello habría que añadir una obra teórica que recorre tanto la faceta técnica como la creativa, aproximando sus objetivos y cometidos. Se trata, por tanto, de una *teoría aplicada*, limitada a trazar los caminos que abren o comunican técnicas, experiencias y creación. Una reflexión fuera del alcance académico o científico, que en los últimos años evolucionará hacia el ensayo literario y el pensamiento filosófico”<sup>234</sup>.

---

<sup>233</sup> VAL DEL OMAR, José. SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, María José (selección y adaptación). *Tientos de Erótica Celeste*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992. P. 38.

<sup>234</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*. Director: Antonio Lara. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Madrid, 1995. P. II.

Por lo tanto su faceta técnica forma parte de su faceta creativa y a la inversa, puesto que las dos se dinamizan por un único motor de alcance místico. Como sintetiza Vicente A. Pineda:

“No se limita a inventar como un sabio misántropo. Inventa para prolongar la proyección de sus pensamientos, ampliando y definiendo sus cauces de expresión”<sup>235</sup>.

A menudo se ha especulado sobre si la fiebre creativa de Val del Omar como innovador tecnológico le restó tiempo y energía a su capacidad expresiva como creador cinematográfico. Pero quien hace estas afirmaciones no comprende el alcance de las invenciones de Val del Omar, que como hemos indicado no son fruto de una búsqueda azarosa, sino que responden a las necesidades expresivas del autor cinematográfico. De modo que resulta imposible acceder a sus películas, sin acceder a su particular universo técnico. Por ello, los motivos de su escasa producción deberemos buscarlos en otros factores, a saber, la propia naturaleza artesanal de sus películas o el malentendido que a menudo provocó entre sus interlocutores y coetáneos, como indica Víctor Erice en su estupendo ensayo *El llanto de las máquinas*:

“Un malentendido que acabó envolviéndolo a la mayor parte de las empresas que acometió. Este es, quizás, el origen de lo que muchas personas calificaron en su momento de dificultad para hacer entender, al que poco a poco se convirtió en un lugar común, y que José López Clemente, en 1960, describió afirmando que las explicaciones de Val del Omar *cuando dirigidas a los poetas iban cargadas de alusiones electroacústicas, y cuando a los técnicos, iban sobradas de poesía*”<sup>236</sup>.

---

<sup>235</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). *Ínsula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y Semana de Cine Experimental, 1995. P. 142.

<sup>236</sup> Ibid. P. 20.

“Val del Omar dijo que todo lo hacía *con las uñas* significando así el esfuerzo inmediato, directo, personal, tangible y artesanal. El contacto con la materia que adoptaba. Esto explica la lentitud y el extenso ciclo de tiempo que llevaron sus películas y sus experiencias en laboratorio”<sup>237</sup>.

La primera vez que Val del Omar se revela en público como inventor es el 30 de septiembre de 1928, en la entrevista de Antonio Gascón en el seminario madrileño especializado, *La Pantalla*, en la que define las líneas generales de su incesante búsqueda tecno-artística en la que “el cinema es el arte supremo de la experiencia”<sup>238</sup>. Es en esta entrevista en la que Val del Omar esboza por primera vez los desarrollos técnicos en los que trabajará el resto de su vida como la óptica de alcance temporal y ángulo variable, la pantalla cóncava apanorámica y la iluminación en movimiento, entre otras.

Pocos años después instalado en Madrid, en junio de de 1932, en la Institución Libre de Enseñanza, Val del Omar presenta la ponencia *Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica*, en la que ya se aprecian sus inquietudes filmicas y mecánicas. Val del Omar descubrió en el cine una nueva pedagogía capaz de fundir arte y técnica, corazón y cerebro, instinto y conciencia. Partiendo de esta creencia, sus descubrimientos en el campo de la cinematografía tenían el firme objetivo de sacudir la somnolencia de la conciencia del espectador para abrirle las puertas de una nueva dimensión espiritual:

“Soy de Granada y soy un instintivo, que no creo en la Universidad tal y conforme está la Universidad. Ella representa la cultura de las letras, cultura en la que yo no creo. [...] Creo que lo intelectual ha provocado un cierto divorcio entre el cerebro y el corazón, entre el instinto y la conciencia. Ha separado el mundo de las cosas y el de las ideas, ha alejado los sentimientos de la gravedad y la lógica, ha incomunicado el arte y la ciencia. [...] Yo os digo francamente que no creo en la educación, que no

---

<sup>237</sup> Ibid. P. 142-143.

<sup>238</sup> Ibid. P. 107.

creo en la instrucción, que firmemente creo en la civilización. [...] Pues bien, maestros, no olvidarlo, el cinema es el medio de comunicación anti intelectual con el instinto”<sup>239</sup>.

Meses antes del estallido de la Guerra Civil, en 1935, Val del Omar funda la Asociación Creyentes del Cinema (A.C.A.M.). Algunos de los puntos de su manifiesto, firmado en la calle Pablo Iglesias, número 19, resultan esclarecedores acerca de la particular concepción cinematográfica de Val del Omar y constituyen el punto de partida de su posterior obra técnica y cinematográfica, una vez concluida la experiencia de aprendizaje de los años de la militancia en las Misiones Pedagógicas:

“5. *Por que quiero hacer un cine de imágenes motoras. Y de poesía motriz que mire a Dios al encuadrar y perseguir la energía.*

6. *Por que hay que hablar al instinto en su propio lenguaje. Nadie escarmienta en cabeza ajena; y tenemos que hacer vivir a nuestros hermanos conmociones psíquicas que los enciendan con provecho.*

7. *Por que el documento del proceso biológico emotivamente segmentado por el poeta, constituye la coacción menos dañosa, la influencia más apetecible, cuando se trata de sembrar una sana conciencia en el pueblo”*<sup>240</sup>.

A pesar de que desde 1928 ya había desarrollado tecnologías como la óptica temporal de ángulo variable y había comenzado sus investigaciones sobre el desbordamiento apanorámico de la imagen, será en plena posguerra, durante la década de los años cuarenta cuando Val del Omar de cuenta de su verdadera dimensión técnica,

---

<sup>239</sup> VAL DEL OMAR, José. *Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica*. En SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. *Val del Omar: sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992. P. 57-58 y 60.

<sup>240</sup> GUBERN, Román. *Val del Omar, Cinemista*. Granada: Los Libros de la Estrella, Diputación de Granada, 2004. P. 101 y 102.

especialmente en el campo del sonido y los efectos especiales. Así, en 1939 desarrolla el primer circuito perifónico de España para la ciudad de Valencia y colabora con Radio Levante, antes de establecerse en 1941 en Madrid, para ocuparse del departamento de efectos especiales de los recién inaugurados Estudios Chamartín, a la postre, el primer departamento de este tipo que funcionó en España. Sus investigaciones privadas le llevaron a patentar en 1943 el primer sistema de cinta de 8,75 mm. para sonido sincrónico en cine. En 1944 patenta y fabrica en Somiers del sistema de sonido Diafonía, uno de los pilares fundamentales de su obra tecno-artística.

Sus invenciones se multiplican a partir de ese momento, especialmente aquellas que implican sistema de economía y ahorro, debido a las sanciones impuestas por Naciones Unidas al Régimen de Franco: sistema de cortadora múltiple de cintas de 8,75 mm. (1945); sistema de empalmadoras oblicuas de ángulos variables para cintas perforadas de cine o cintas no perforadas de radio (1945); primera reveladora de 16 mm. multibanda autorregulada y sin tracción dentada (1946); Atril del Fonema Hispánico<sup>241</sup> (1947); Diamagneto (1948), el primer equipo de sonido cuadrafónico enlazado con proyectores de diapositivas, etc.

En 1946 se incorporó a la plantilla de Radio Nacional de España, para la que desarrolló el Campanario fotoeléctrico en 1947. En 1949 fundó el Laboratorio Experimental de Electroacústica de Radio Nacional de España, lo que le permitiría desarrollar numerosos proyectos, como el Equipo Altagracia, un equipo de ecualizadores

---

<sup>241</sup> Su descripción técnica es la siguiente: magnetófono de 4 pistas, 4 horas y 4 velocidades con cinta de 6,35 mm. y bobinas basculantes. Se trata del primer magnetófono mundial de cuatro pistas; Val del Omar colaboró con Joaquín Rodrigo en el desarrollo del primer magnetófono para ciegos.



cromáticos y proyectores de diapositivas, dedicado póstumamente a su amigo Manuel de Falla.

Paralelamente al desarrollo de su obra filmica, Val del Omar desarrolla su faceta técnica y participa en importantes conferencias y reuniones del sector. Así, en el marco de la I Conferencia de la UNESCO de Expertos de Cine y Televisión de Tánger, celebrada del 19 al 30 de septiembre de 1955, Val del Omar expone por primera vez ante un auditorio internacional las dos técnicas centrales de la mecámistica: la diafonía y la Teoría de la Visión Táctil. A partir de entonces su participación en foros internacionales se multiplica, así en 1957, Val del Omar acude al Congreso de Técnica Cinematográfica de Turín, celebrado del 29 de septiembre al 1 de octubre, para exhibir sus últimas invenciones: el desbordamiento apanorámico de la imagen y el Fara-tacto, un sistema que permite modular las vibraciones en las butacas de un cine conmocional. Ese mismo año de 1957 patenta el V.D.O. Bi-Standard 35 y sistemas para la reducción de costes en película de 16 mm., invenciones en las que se volcará hasta finales de los años sesenta; el nuevo formato se presenta en París en las reuniones de la UNIATEC<sup>242</sup> en 1959. El mismo año, durante el Primer Congreso Internacional del Color de Barcelona expone la célebre ponencia, *Meridiano del color en España*<sup>243</sup>.

En San Sebastián, en julio de 1959, Val del Omar indica cuales son las claves de la mecámistica, *idea filosófica motriz de transmisión emotiva de nuestra cultura*<sup>244</sup>, el

---

<sup>242</sup> Unión Internacional de Asociaciones de Técnicos Cinematográficos.

<sup>243</sup> El contenido íntegro de esta ponencia mecámistica fue publicado en GUARNER, José Luis; OTERO, José M<sup>a</sup>. *La nueva frontera del color*. Madrid: Rialp, 1962. P. 179-183.

<sup>244</sup> GUBERN, Román. 2004. P. 103.

auténtico pilar central del pensamiento valdelomariano, una ética elaborada entorno al concepto de responsabilidad de los técnicos y los artistas:

“El cine es, por encima de todo, *linterna mágica*. Linterna mágica que hoy tiende a utilizar la electrónica para teledistribuirse. El técnico que vive *lo mágico* del cine, debe tener conciencia de su importante papel, debe tener conciencia de su responsabilidad. El técnico anima y conecta un gran espectáculo de *conversión*, de sugestión, de *encanto* y de *conquista*. Sólo se puede coaccionar la libertad del espectador cuando existe un gran motivo poético. Esta gran mecánica electrónica debe rendir un fruto de aproximación y de entendimiento. De compenetración humana. [...] La falta de orden jerárquico de valores éticos, es la culpable del estado actual de este casi fisiológico servicio de diversión, tan lleno de pulpa, como de motivos de perversión y escándalo. [...] Mirando hacia el futuro próximo de catorce horas diarias de linterna electrónica en la casa, me atrevo a pedir un *código técnico* [...] de *respeto hacia el espectador*. Un código que detenga, aunque se presente asistida de los máximos recursos enfáticos, aquella mercancía que viene a ensuciar la sensibilidad, tantas y tan renovadas veces, virginal de las criaturas. [...] Esta técnica imprescindible, fundamental, esencial, para el cinema, vamos a llamarla, por lo que tiene de mecánica y de invisible, *meca-mística*”<sup>245</sup>.

De aquí se deriva que Val del Omar afirme en un manuscrito que “nadie sin verdadero y arrebatado amor al prójimo debe saltar a la cabina de mandos de esta fórmula que bien manipulada puede producir una alta y profunda incisión desde la alucinación publicitaria hasta la clarividencia mística”<sup>246</sup>. Así, el punto de partida de Val del Omar para el desarrollo de sus tecnologías es siempre el hombre, para el hombre y por el hombre: “No basta con crear imágenes novedosas, hay que dotarlas de contenido y el contenido no está en la máquina, sino en el hombre que la maneja. *La preocupación del hombre y su destino debe ser siempre el móvil de todos los esfuerzos técnicos*, decía

---

<sup>245</sup> VAL DEL OMAR, José. *El cine es, por encima de todo...* [Manuscrito] S.l.: julio 1959, página única.

<sup>246</sup> VAL DEL OMAR, José. *La mecamística de el personaje Cicuta*. [Manuscrito]. S.l.: s.f., 6 páginas. P. 2-3.

Einstein y citaba orgulloso Val del Omar<sup>247</sup>. Por ello, los espectaculares avances en el campo de las telecomunicaciones durante los años cincuenta y sesenta, así como el desarrollo de una identidad cultural norteamericana que se extendía por el mundo con una velocidad cada vez mayor causan patente angustia al artista:

“Cada momento más que pasa más se estrechan y multiplican las relaciones humanas y más asfixia se crea a las criaturas. El panorama mundial es gris y *la explosión de las comunicaciones no ha sido* (casi por nadie) *reflexionada*. Los intervalos han sido minimizados y parecen continuos [de tal modo] que nos insensibilizan ante los cambios fenomenales monstruosos. [...] Hemos aumentado la velocidad de comprensión por acumulación de informaciones que ya nos saturaron y al final nos resbalan. La *política informativa* y los *publicitarios* han terminado convirtiendo las cosas en un verdadero *asco*<sup>248</sup>.

En 1961 participa en el XIV Congreso Internacional de Técnica Cinematográfica de Turín, celebrado del 22 septiembre al 2 octubre, donde defiende la autonomía del espectador frente a los intentos de manipulación. Ese mismo año también participa en el III Congreso Internacional del Cine en Color de Barcelona, donde presenta el 5 de octubre, el Palpicolor, un sistema que permitía alterar la composiciones cromáticas de las imágenes a través de un *pupitre electrónico*. Para Val del Omar el espectacular desarrollo de las telecomunicaciones, en vez de liberar al hombre y de abrir su conciencia, es empleado para atraparle y manipularle dentro de una floreciente sociedad basada únicamente en el consumo, tal y como deja claro en su ponencia para el Congreso Internacional de Técnica Cinematográfica de Turín:

“Dos signos distinguen a la *aristocracia técnica*: uno, *la conquista de la calidad*; otro, *el respecto al prójimo*. Esta aristocracia técnica hoy está

---

<sup>247</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. 1995. P. 125.

<sup>248</sup> VAL DEL OMAR, José. *Cada momento más que pasa...* [Manuscrito]. S.l.: s.f., 6 páginas. P. 1.

muy poco cultivada. Desgraciadamente, la tecnología de nuestro tiempo padece *dos grandes pecados*: la falta de una *ética* en la dinámica que la impulsa y la sobra de medios ya *babélicos e interferentes*. *El cine se está muriendo*. (...) La verdad es que muchos de nosotros vivimos entre máquinas de ensuciar cerebros, donde conquistar, sugestionar, seducir, alucinar, son actividades encomiables, admitidas como excelentes<sup>249</sup>.

Ante tal panorama, Val del Omar se plantea con desasosiego qué hacer y plantea, en sus manuscritos, algunas soluciones:

“¿Qué quiero decir? ¿Por qué caminos puedo lograrlo? ¿Lo que quiero decir coincide con las necesidades de los que van a oírlo? ¿Puedo dominar los medios que trato de utilizar? [...] En concreto nuestra labor se reduce a *extender la capacidad de los sentidos humanos* facilitándoles para percibir una mayor área de sensaciones capaces de emocionar y conmocionar”<sup>250</sup>.

“Nuestra civilización polucionada por economías pervertidas postindustriales con sus medios de información preponderantes autoritarios unidireccionales, nos incomunican, excitan y asfixian. Es necesario *democratizar las tecnologías de la comunicación* permitiendo imaginar, crear y experimentar fórmulas y sistemas que nos liberen, unifiquen y fundan haciendo que nuestra voluntad de vida alcance al todo. Entonces, automáticamente brotará nuestra cultura. El circuito eléctrico ha sido el factor más revolucionario del mundo actual destruyendo los viejos conceptos del espacio tiempo, perspectiva y secuencia”<sup>251</sup>.

En 1966, el 16 de octubre, Val del Omar continúa con su periplo por foros nacionales e internacionales y participa en el VIII Congreso Internacional de Cine y Televisión de Barcelona donde presenta el sistema Bi-Standard Televisión y Cine

---

<sup>249</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 221. Esta idea de aristocracia fue planteada por Ortega y Gasset en la *España invertebrada*: la aristocracia ideal sería aquella en la que el intelectual, que pertenece a una minoría selecta, ordene y organice el caos al que se enfrentan la masa, para dirigirla y darle un ejemplo a seguir.

<sup>250</sup> VAL DEL OMAR, José. *Cada momento más que pasa...* [Manuscrito]. S.l.: s.f., 6 páginas. P. 4-5.

<sup>251</sup> VAL DEL OMAR, José. *Tecnología democrática...* [Manuscrito]. S.l.: s.f., 3 páginas. P. 1.

(B.T.C.), una evolución del anterior Bi-Standard 35 que se podía aplicar también a películas de 16 mm.; en el congreso del siguiente año presenta el Cromactacto, evolución de la Teoría de la Visión Tactil, y el Teco 625, “un sistema de Súper-16 mm. para televisión en color de 625 líneas, que aumentaba la superficie útil de sus fotogramas”<sup>252</sup>. En 1968 patenta el Intermediate 16-35, invención que supone una ventaja para el rodaje de documentales y reportajes de cine, ya que a partir de negativos de 16 mm., las imágenes podían alcanzar pantallas de 180 m<sup>2</sup> e incluso hincharse a copias en 70 mm. El Intermediate 16-35 fue presentado en París y en la Filmed Press Assembly de Bruselas; posteriormente se presentó en 1970 en el II Festival de Cine en 16 mm. de San Sebastián. A pesar de tanta innovación los éxitos comerciales de Val el Omar fueron casi nulos, tal vez, como advierte en una nota manuscrita sobre una carta que le dirige a Manuel Fraga Iribarne: “todo abance [sic] tecnológico trastorna los intereses establecidos; y es como una cuña que hay que introducir”<sup>253</sup>.

En la década de los setenta, de 1971 a 1974, Val del Omar trabajó para la Empresa Nacional de Óptica (ENOSA), empresa dedicada a la fabricación de dispositivos para el sector educativo como punteros láser y proyectores de diapositivas. Aquí Val del Omar experimentó con proyecciones y luz coherente y modificó, como veremos a continuación, equipos audiovisuales didácticos como el Enoscopio y el Adiscopio.

Tras su experiencia en ENOSA, Val del Omar se instala en 1977 en su laboratorio P.L.A.T., donde su teoría de la Vision Tactil evoluciona una vez más y deriva en la picto-

---

<sup>252</sup> GUBERN, Román. 2004. P. 81.

<sup>253</sup> VAL DEL OMAR, José. *Carta a Manuel Fraga Iribarne – 11 de noviembre de 1965*. En: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). *Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar*. Madrid: Ediciones de La Central (MNCARS) y Universidad de Navarra, 2010. P. 184.

lumínico-audio-tactilidad, una suerte de concreción última de las aspiraciones de Val del Omar en favor de un espectáculo cinematográfico total. Las técnicas P.L.A.T. son un conjunto variado de invenciones y modificaciones de aparatos preexistentes que incluían la utilización simultánea de láser, estrobos, efectos caleidoscópicos y vertiginosos zoom, multiproyección de diapositivas, proyección de imágenes figurativas y abstractas, etc. El desarrollo de estas nuevas técnicas demuestra que a medida que el trabajo de Val del Omar se aleja de los soportes filmicos tradicionales su obra gana en abstracción y se acerca procedimientos paracinematográficos y postcinematográficos, contemplando por primera vez el espacio expositivo e instalativo como destino final de sus obras. De estas investigaciones se derivan una compleja amalgama de invenciones, a menudo desarrolladas con equipos en desuso y materiales reciclados: artilugios de gran simplicidad óptica y mecánica que producen poderosos efectos sobre las imágenes proyectadas.

El centro neurálgico de este jardín de las máquinas, como Val del Omar gustaba referirse a su último laboratorio, es la truca, un complejo dispositivo analógico para procesar y componer imágenes que combina varios de los desarrollos tecnológicos anteriores y cuyos efectos pueden observarse en los carretes de Súper-8 filmados por Val del Omar en esta época; Eugeni Bonet describe con precisión la composición del dispositivo:

“En un extremo hay una batería de proyectores cinematográficos y de diapositivas [adiscopios], de diversos formatos, muchos de ellos modificados en cuanto a sus elementos ópticos y mecánicos. En el extremo opuesto hay una pantalla Fresnel de retroproyección [donde convergen las distintas fuentes] y, al otro lado, un panel de control y una cámara que podía ser indistintamente de 35mm, de Súper-8 o de vídeo. Y, entre ambas lindes, un largo tablero repleto de pequeños objetos, artefactos ópticos y

mecanizados [óptica biónica ciclo tactil], algunos de ellos de frágil aspecto, desplazables al antojo y hechos de materiales rudimentarios o reciclados”<sup>254</sup>.

La truca permite la interactuación, a través de un cuadro de control de mandos electrónico, de varios artefactos que Val del Omar había desarrollado con anterioridad y que veremos brevemente. La Óptica Biónica Ciclo Tactil es un artilugio biónico –es decir, que plagia la naturaleza– empleado para las proyecciones de picto-lumínica que se puede aplicar a todos los proyectores existentes, puesto que el dispositivo actúa sobre el haz de luz. Seguramente el artilugio, destinado a sacar de su muerto estatismo a las diapositivas, surgiera como resultado de las investigaciones de Val del Omar sobre los objetivos anamórficos de cinematografía<sup>255</sup>. Aquí, un objetivo anamórfico en rotación produce la distorsión astigmática y cíclica de las imágenes proyectadas, lo que permite obtener un efecto de anticipación a los mecanismos visuales del espectador, que tiene la sensación de desplazarse alrededor de las imágenes estáticas.

Otra de las invenciones fundamentales de esta última etapa es la modificación que Val del Omar hace del Adiscopio, desarrollado originariamente por Luis Adiego de la Parra. Este aparato permitía la proyección de diapositivas cuádruples, llamadas tetrakinas o diakinas; con las modificaciones de Val del Omar, se convierte en una máquina psicodélica al incorporar en su dispositivo óptico tres ruedas de filtros segmentados que giran a una velocidad variable e incorporan diferentes efectos, que incluso dotan de un

---

<sup>254</sup> BONET, Eugeni. *Un sueño de cinematografía intuida insólita*. En: VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010. P. 198.

<sup>255</sup> Un objetivo anamórfico es aquel que incorpora primas o elementos cilíndricos para cubrir un campo mayor en vertical y viceversa, y que produce una imagen estirada o comprimida que recupera su aspecto original si se proyecta o amplía a través de un objetivo similar. Este tipo de objetivos se emplean para comprimir una panorámica muy amplia en un fotograma de formato normal y reproducirla nuevamente en la pantalla.

relieve ilusorio a las imágenes. Val del Omar también modificó el Enoscopio, un proyector de transparencias al que dotó de una plataforma giratoria que admitía la colocación de filtros que modificaban la proyección de la imagen original.

En 1976 Val del Omar fue invitado a Moscú por la UNIA TEC y la Unión de Cineastas de la URSS. En este marco presentó la Óptica Biónica Ciclo Táctil, evolución última de la Teoría de la Visión Táctil y sus experiencias con el cine expandido.

Como hemos podido comprobar, las innumerables innovaciones técnicas, más de medio centenar, que Val del Omar desarrolló a lo largo de su dilatada carrera y que introdujo en sus películas, no buscaban la espectacularidad de los efectos especiales, como puede parecer en una aproximación inicial, sino que intentaron la creación de un nuevo lenguaje que intentara “revelar lo que de otra forma consideraba inexpresable, para comunicarnos la experiencia indecible, hacernos ver lo que no se puede ver y oír lo que no se puede oír”<sup>256</sup>.

“Cuando se analizan estos hallazgos [las invenciones], y se contextualizan además en sus películas, se descubre que Val del Omar aspiraba a proponer a la percepción del espectador una nueva arquitectura audiovisual, en lo auditivo con la diafonía, y en lo visual con la tactilvisión y el desbordamiento apanorámico. Es decir, se proponía fundar una neopercepción audiovisual. Esta neopercepción se correspondía con una concepción holística y muy compleja de la estimulación y metabolización audiovisual por el sujeto humano, alimentado por una perspectiva filosófica global y mística (mecamística, según su gráfica expresión)”<sup>257</sup>.

Las mejoras técnicas y las invenciones de Val del Omar en el campo del sonido, la óptica y los formatos cinematográficos, lejos de ser productos aislados forman parte de

---

<sup>256</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). 1995. P. 158.

<sup>257</sup> Ibid. P. 130.



un proyecto radical de reorientación del espectáculo cinematográfico, que desde el punto de vista de Val del Omar se había quedado en estadios que en nada beneficiaban la conciencia del espectador y su desarrollo humanístico, más bien al contrario. Sus numerosas invenciones tuvieron siempre vocación de universalidad y de aplicación mercantil, a diferencia de sus películas que tienen una vocación minoritaria dentro del contexto cinematográfico industrial. De hecho podríamos resumir las innovaciones de Val del Omar en dos grandes grupos: por un lado aquellos desarrollos que buscaban soluciones prácticas a problemas derivados de la autarquía económica franquista; y por otro, aquellos artefactos y dispositivos que aproximarán al cine a la noción de espectáculo total.

Así, una vez más se plantea la eterna paradoja que rodea a Val del Omar, autor de una obra filmica íntima y desgarradora y creador de decenas de dispositivos tecnológicos con aspiraciones de implantación masiva. Sin embargo, y a pesar de todos sus esfuerzos, los éxitos empresariales de Val del Omar además de escasos chocaron continuamente con la cerrazón burocrática de la administración estatal.

La utopía cinematográfica de Val del Omar, le aproxima al cine expandido y a la realidad virtual a partes iguales, en su búsqueda de un arte total que sincronice todos los sentidos en una sola unidad. Como el propio Val del Omar indica en una entrevista realizada por Luis T. Melgar, para Tele-radio en 1967:

“La producción cinematográfica actual se encuentra condicionada por las características de la exhibición. Y mientras los salones no modifiquen su ámbito y enriquezcan sus instalaciones técnicas, permitiendo espectáculos basados en la congregación de espectadores y en la superación de sensaciones vitales, la producción propia del cine languidecerá y las salas

tendrán que venir a nutrirse de los programas filmados con fines primordialmente televisivos”<sup>258</sup>.

Sirva a modo de conclusión de este análisis sobre la visión tecnológica de Val del Omar, el resumen que Luis Marigómez realizó para el séptimo número de la revista *El signo del gorrión*, para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en marzo de 1995, así como un poema del propio Val del Omar en el se posiciona frente a los avances tecnológicos:

“Para él [Val del Omar] no era suficiente con hacer películas, o fotos, o grabar sonidos. Quería ir más allá. Hay un afán continuo de llegar al límite, de saltar los patrones establecidos, de trascendencia. Para ello necesitaba, tratando con medios técnicos de relativa complejidad, soluciones técnicas a sus problemas. [...] Estos inventos aparecen primero en su cabeza, a partir de unas necesidades expresivas que cuestionan de raíz las relaciones entre artista, espectador y medios de producción de la obra. Esta tarea era titánica, y más en las condiciones económicas, sociales y de aislamiento de posguerra, el tiempo en el que debiera haber desarrollado su creación. El resultado es el fracaso industrial de todos sus proyectos, por más que su viabilidad fuera a menudo factible”<sup>259</sup>.

“Todos los niños:

Todos los niños nacen genios.

La instrucción pública los enjaula

la educación los plancha

la información monodireccional los inhibe

la publicidad los cretiniza

la tecnología los deshumaniza y los prostituye.

---

<sup>258</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 266.

<sup>259</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). 1995. P. 94.

Pero la savia es sabia  
y la clarividencia, función del humilde instinto,  
y una simple conexión molecular en vitro  
de misterioso barro electrónico  
nos puede iluminar un nuevo mundo”<sup>260</sup>.

### **3.2. El sonido diafónico**

*Aguaespejo granadino* es el resultado filmico y palpable de más de una década de investigación aplicada en el campo del sonido. Como hemos indicado en el apartado autobiográfico, Val del Omar comenzó a trabajar en el campo radiofónico después de la Guerra Civil, en 1939, primero en Radio Levante y, a partir de 1946, en Radio Nacional de España, donde mantuvo una frenética actividad creadora en el plano técnico lo que le llevaría a fundar, en 1949, el Laboratorio Experimental de Electroacústica de RNE:

“Durante estos años, contemporáneos a la Segunda Guerra Mundial, Val del Omar desarrolla una creciente actividad en varios campos técnicos: en los años 1942 y 1943 crea la Corporación del Fonema Hispánico, editando programas radiofónicos en cinta fotográfica estrecha y patenta el primer sistema de cinta de 8,75 mm. para sonido sincrónico en cinematografía; al mismo tiempo construye el lector Diáfono de dos canales fotoeléctricos; registra varias patentes de reproducción de sonido, entre las

---

<sup>260</sup> VAL DEL OMAR, José. SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, María José (selección y adaptación). *Tientos de Erótica Celeste*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992. P. 57.

que destacan su sistema diafónico, superador de la estereofonía, y un sistema modificador de la acústica parasitaria en las salas de audición”<sup>261</sup>.

La primera patente del sistema de sonido Diafonía se remonta a finales de noviembre de 1944; así el 24 de noviembre de ese mismo año Val del Omar solicita el registro de la marca para distinguir sus reproductores de sonido Diáfono, en el Registro de la Propiedad Industrial del Ministerio de Industria y Comercio, con el siguiente lema: “Hacia una acústica luminosa y táctil. Un nuevo mundo en el sonido”. El 30 de noviembre de 1944 patentará su invento bajo el nombre de “aparato reproductor fotoeléctrico de dos bobinas sonoras”<sup>262</sup>. Ese mismo año Val del Omar encarga la fabricación de un primer equipo en Somiers; posteriormente la patente será ampliada en tres ocasiones en los años 1948, 1953 y 1957. El invento, antecesor de los sistemas envolventes de sonido que trascienden la estereofonía, se convierte pronto en uno de los pilares fundamentales de la obra tecno-artística de Val del Omar, al que se refiere como *superrealismo sonoro de superior potencia emotiva*.

La concepción misma de la diafonía arranca del singular pensamiento tecnológico valdelomariano, englobado por el término de mecámistica, y no sólo se limita a una concepción del invento como espectáculo, sino que los trasciende para alcanzar una dimensión íntima del espectador de auténtico alcance social:

“El cine y la televisión constituyen una escuela que acompaña al hombre durante muchas horas. Y esta escuela se olvida con harta frecuencia

---

<sup>261</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 79-80.

<sup>262</sup> VAL DEL OMAR, José. *Memoria descriptiva sobre aparato reproductor fotoeléctrico de dos bobinas sonoras*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 30 de noviembre de 1944, 12 páginas. P. 1. La patente fue inscrita con el número 168.256.

que debe servir a la libertad de sus sueños y creencias. Estos espectáculos industriales, acuciados por la competencia comercial, ponen en juego sus estímulos a la máxima atención sugestiva absorbente; no dejando que se produzca la reacción, fecunda y necesaria, en el espectador. No dejándole ni el resuello. [...] La escuela del cine y la televisión debe ser *escuela activa* y no pasiva como lo es en la actualidad”<sup>263</sup>.

Así, la diafonía no puede considerarse solo como un sistema de sonido envolvente tal y como hoy los conocemos, sino que “pretende situar al espectador en un lugar de encuentro en el que le sea obligado tomar partido”<sup>264</sup>.

“La diafonía, según él mismo explica, significa sonidos en oposición y choque y se hace realidad mediante el empleo de un mínimo de dos canales sonoros. Es como si el espectador representara el presente y se hallara colocado entre dos sonidos que significaran el pasado [con la fuente sonora situada a espaldas del espectador] y el futuro [con la fuente sonora situada delante del espectador]. Del choque de ambos [en el presente] sobre el espectador surte su efecto emotivo la diafonía. Es decir, que el énfasis de este procedimiento se carga sobre el efecto psicológico y emocional del choque y contraste de sonidos de diferente procedencia que asaltan al espectador, haciéndole participar activamente en el juego”<sup>265</sup>.

Este cruce de fuentes sonoras suscita diálogos y polémicas entre ambos, deslizamientos de uno a otro, contrapuntos y estímulos subliminales, creando así un nuevo contracampo sonoro divergente “equivalente al contracampo visual, que permite estimulaciones subliminales y contrastes de relieve sonoro”<sup>266</sup>. Si bien, sobre este aspecto concreto Rafael R. Tranche advierte:

“No es un off sonoro que nos remite a otro espacio no visible en pantalla (efecto que bien puede lograr el estéreo), sino un sonido que nos

---

<sup>263</sup> VAL DEL OMAR, José. *Diafonía*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1956, 2 páginas. P. 1.

<sup>264</sup> VAL DEL OMAR, José. *Diafonía: Creyente y descreído*. [Manuscrito]. S.l.: .s.f., 5 páginas. P. 5.

<sup>265</sup> LÓPEZ CLEMENTE, José L. *Cine Documental Español*. Madrid: Rialp Libros de cine, 1960. P. 77-78.

<sup>266</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). 1995. P. 76.

remite a otro plano de atención, que se articula en la banda sonora para confrontar su impacto sobre lo visible en la pantalla”<sup>267</sup>.

La tecnología se basa en el empleo de dos canales de sonido –doble pista magnética sobre la película–: “Por una banda va el sonido principal, punto focal brillante de la audición, mientras que por el otro canal van los reflejos armónicos y reverberaciones que crean la ilusión del ambiente”<sup>268</sup>. Mientras que el primer canal suele ser un continuo, el segundo canal tiene una función contrapuntística con respecto a él y tiene un empleo más selectivo: solo se aplica en determinados momentos de la proyección con el objetivo de introducir palabras, ruidos, músicas o sonidos que enfrenten al espectador con el canal de sonido principal. Así, Val del Omar busca que el espectador tome conciencia frente al espectáculo y sufra una reacción espiritual mediante la creación de una *cámara acústica* ocupada por dos bandas de sonido sincrónico diferentes:

“El espectador está pues situado de tal manera que logra ver y oír todo cuanto sucede en la pantalla. Pero, al mismo tiempo, está bajo la influencia de gritos subconscientes que estimulan, mediante reflejos psicológicos, su propia opinión, sus reacciones y su participación efectiva en el espectáculo, gracias a un programa básico de estímulos. La posición exacta de las fuentes sonoras que convierten el contra-campo de la pantalla en *contra-punto* y en *contra-tiempo* cronológico, es de la máxima importancia”<sup>269</sup>.

---

<sup>267</sup> Ibid. P. 184.

<sup>268</sup> Ibid. P. 184.

<sup>269</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 131.

De hecho, en la citada memoria descriptiva que acompaña a la patente de 1944 Val del Omar indica que el principal efecto original acústico que puede lograrse con su invención es:

“La provocación de un estado de espíritu frente a la audición sonora original. En este caso el segundo canal sirve como conducto de una serie de ruidos, palabras o sonidos que penetrando insensiblemente en la conciencia del espectador le predisponen a la simpatía o antipatía hacia la representación del sonido principal. [...] Vivimos en un mundo donde todo lucha. Debemos vibrar introducidos entre los polos sonoros de un diálogo”<sup>270</sup>.

De este modo, las diferencias del sonido diafónico y la estereofonía son evidentes: “A diferencia de la cámara espacial que reconstruye el estéreo, partiendo de dos fuentes sonoras frontales dispuestas en línea, el sistema diafónico propone ubicar estas dos fuentes longitudinalmente, de manera que los sonidos se interacciones, sin sumarse ni superponerse, sino confrontándose”<sup>271</sup>. Según las propias palabras de Val del Omar:

“El problema no se resuelve con múltiples canales. Yo experimenté hasta ocho [se refiere a su equipo Diamagneto, rebautizado después como Altagracia]. El gran salto reside en pasar del monólogo al diálogo. De un sonido a dos sonidos. El primero, debe constituir la manifestación acústica de la imagen visual de la pantalla; el segundo debe representar la reacción de la sangre y conciencia de un espectador figurado, ante aquel espectáculo que tiene delante que en aquel momento le impresiona”<sup>272</sup>.

“Yo voy más allá [de la estereofonía]. Trato de crear un puente lírico del sonido a la imagen, lo que en mi teoría consiste en convertir el contrapunto en contracampo. El relieve sonoro, saldrá de ese juego de contracampos, para abrir en lo posible las entrañas de cada vibración

---

<sup>270</sup> VAL DEL OMAR, José. *Memoria descriptiva sobre aparato reproductor fotoeléctrico de dos bobinas sonoras*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 30 de noviembre de 1944, 12 páginas. P. 9-10.

<sup>271</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). 1995. P. 184.

<sup>272</sup> VAL DEL OMAR, José. *Sobre la diafonía*. [Documento mecanografiado]. S.l.: s.f., 3 páginas. P. 2.

sonora. El *diafonema* nos permitirá una especie de diálogo de sonidos en choque”<sup>273</sup>.

En la década de los años setenta Val del Omar actualiza su invento y lo aplica a la televisión, a través del llamado efecto Diáfono 74, definido por Val del Omar como un *resorte subliminal persuasivo* introducido en los programas para estimular la reacción psicológica del espectador. Se rompería así el monólogo monodireccional de la televisión a favor de un encuentro crítico con el segundo canal de audio, que se separa de las emisiones convencionales:

“La televisión diafónica puede llevarse a cabo con un coste casi nulo. La estación emisora de TV no tiene más que acoplar su segundo canal de sonido a otro canal local [de radiodifusión], y el espectador tendrá que conectar su aparato de radio al tiempo que el T.V.”<sup>274</sup>.

De hecho, pocos años después, tal propuesta tecnológica, sin eco alguno en España, fue adoptada por:

“Los japoneses, según informaba el *Japan Electric Industry*, empezaban a utilizar un sistema llamado *Sterama* por la Kansai Television Company, se trataba de un calco de la Diafonía de Val del Omar utilizando, tal como éste había prodigado en las reuniones de la UNESCO en Tánger y en el Congreso Internacional de Técnica Cinematográfica de Turín, en 1955, un radio-receptor para el de atrás en conjunción con un receptor de televisión”<sup>275</sup>.

---

<sup>273</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 88.

<sup>274</sup> Ibid. P. 116-117. Extracto de la reunión de la UNESCO sobre cine y televisión celebrada el 22 de septiembre de 1955 en Tánger.

<sup>275</sup> Ibid. P. 193.



### **3.3. La Teoría de la Visión Tactil**

Como hemos indicado con anterioridad la primera vez que Val del Omar se refiere a una forma embrionaria de Visión Tactil, uno de los pilares centrales de la mecámistica valdelomariana, es en la entrevista de Antonio Gascón en el semanario madrileño especializado, *La Pantalla*, donde trata el tema de la iluminación en movimiento como una de las líneas generales de su búsqueda tecno-artística:

“La dirección de la sensibilidad *tactil* es perpendicular a la superficie de la piel. Y así un ciego, al querer darse cuenta de la forma de un objeto, *tactea* una de sus caras, rodea la arista o la superficie curva, vuelve a *tactear* otra de las caras, y así va recogiendo las sensaciones que le permiten acabar adquiriendo el conocimiento deseado. [...] Si para aprovechar esta circunstancia a favor de la sensación de relieve en el cinema no podemos mover el aparato, tenemos la facultad de mover la luz de un modo que el espectador no perciba luego ese movimiento, sino su resultado, que es la visión en relieve”<sup>276</sup>.

Sin embargo, la primera exposición pública de la Teoría de la Visión Tactil se demoró tres décadas, hasta 1955, año en el que Val del Omar expone por primera vez ante un auditorio internacional su teoría en el marco de la I Conferencia de la UNESCO de Expertos de Cine y Televisión de Tánger, celebrada del 19 al 30 de septiembre del citado año. Allí, Val del Omar presenta la ponencia *Teoría de la Visión Tactil por iluminación pulsatoria* y como demostración práctica de sus hallazgos proyecta, durante la clausura, *Aguaespejo granadino*, elemental en el que Val del Omar había ensayado con

---

<sup>276</sup> VAL DEL OMAR, José; GASCÓN, Antonio. *Entrevista en el seminario La Pantalla 1928*. En: VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010.

la luz parpadeante, alterando la cadencia de registro de fotogramas ante un paisaje y unos objetos cuya iluminación variaba.

La teoría se fundamenta en que para Val del Omar el tacto es el más elemental medio de información que permite describir el mundo que nos rodea. Así, para Val del Omar igual que el radar es una perfección de la vista, la propia vista es una perfección del tacto que utiliza la luz para palpar la realidad:

“Cuando uno cualquiera de nosotros mira un objeto para adquirir conciencia de su forma, orienta sus ojos en coincidencia sobre tal objeto. Lo palpa con dos superficies sensibles (sus retinas) para que entre las dos, y por diferencia entre ellas, le den noticia de la forma y de la distancia a que éste se encuentra”<sup>277</sup>.

“El ojo es una extensión de la piel. Del tacto. La especialización perceptiva de la frecuencia luminosa. Una extensión del cerebro que termina en los nervios de la retina, en donde reciben la información. El ojo tiene una retina que recibe módulos *táctiles*”<sup>278</sup>.

Al igual que sucede en el caso de la diafonía y el sistema estereofónico, Val del Omar distancia su Visión Tactil de los sistemas cinematográficos de relieve preexistentes, al introducir al espectador en una dimensión perceptiva diferente a las estandarizadas:

“La palabra *relieve* y la cosa o concepto mismo del relieve no llegaron nunca a plantear a fondo la satisfacción de nuestro instinto de posesión. El relieve quedó en una buena perspectiva pictórica, o en un alto relieve, o en un escenario corpóreo, o en una arquitectura de superficies. [...] Todos los sistemas ópticos que se orientan al relieve, suponiendo que se lograra sin grandes perturbaciones y para efectos colectivos, no llegarían al fondo de la cuestión.

---

<sup>277</sup> VAL DEL OMAR, José. *Teoría de la Visión Tactil*. En: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). 2010. P. 113.

<sup>278</sup> VAL DEL OMAR, José. *Sobre la Corporación del Fonema Hispánico*. [Manuscrito]. Madrid: 1980. P. 21.

Mi teoría de la Visión Tactil tiene el siguiente planteamiento: sin ojos no vemos, sin luz no vemos, ojos y luz se complementan. La sensibilidad óptica se complementa con la energía lumínica. El relieve, hasta ahora, se buscó por el camino de la óptica y no por el de la lumínica”<sup>279</sup>.

Val del Omar concibe la Visión Tactil como un tratamiento cubista de la iluminación que permite transmitir la sensación de tridimensionalidad en la representación de los objetos y los fondos. Para ello se sirve de un sistema de iluminación pulsatoria variable en ritmos, intensidad, color y posición con respecto al objeto filmado:

“El procedimiento técnico se basa en utilizar luces de baja pero concentrada intensidad, que inciden sobre zonas determinadas del objeto con ciclos temporales breves (fracciones de segundo) y alternados. Además, con estas luces dirigidas se pueden proyectar sobre el motivo, por medio de elementos auxiliares de iluminación, puntos, líneas, áreas de luz con tramas y colores.... El dispositivo de luces se controla con un cuadro, alternador, que permite regular la frecuencia eléctrica y puede accionarse con ritmos de actuación mediante un programador. La impresión visual que produce este sistema de iluminación es un parpadeo con zonas de luz y oscuridad que van evolucionando sobre el motivo, dotándolo de una particular intensidad y expresión. La sensación, en algunos casos, es parecida a la que produce la luz estroboscópica”<sup>280</sup>.

“La TactilVisión nos entrega una perspectiva cúbica temporal. La TactilVisión se produce por programa acumulación de presentes proyectivas luminosas (no ópticas). La velocidad de sucesión de éstas, a veces 24 en un segundo y hoy hasta 60 posibles, satura al espectador, que al fin, inevitablemente, se abandona a la unidad del conjunto cúbico”<sup>281</sup>.

---

<sup>279</sup> VAL DEL OMAR, José. 2010. P. 115.

<sup>280</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *Pálpito, tacto y temblor (Aproximación a la obra de José Val del Omar)*. En: SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). 1995. P. 174-175.

<sup>281</sup> VAL DEL OMAR, José. *Programa de mano de Fuego en Castilla*. En: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). 2010. P.235

Para Val del Omar el *fotógrafo táctil* no se contenta con registrar la luz natural, ni con reproducirla artificiosa o artísticamente en un estudio, sino que pretende transmitir sensaciones de posesión de aquello que ve, incluso de aquello que intuye:

“Este fotógrafo modula la ecualización de sus lentes en el campo cromático y astigmático, mueve los campos de sus lentes y emplea la luz para palpar. Hace de los focos sus manos y dedos y yemas de los dedos. Deja de ser manco. Programa un recorrido táctil por las imágenes del plano visible. A la profundidad y el volumen, la temperatura y la materia de los objetos, por el tiempo. Porque hace palpar en el tiempo la luz que las cosas reflejan”<sup>282</sup>.

“Esta luz reflejada nos trae ya la pulsación propia de cada persona y objeto iluminado; nos transmite su temperatura y su materia, nos manifiesta su vida propia: su palpación íntima”<sup>283</sup>.

Según Val del Omar existirían así cinco tipos diferentes de *iluminación táctil* según las posibilidades de organización y combinación de los impulsos lumínicos:

“1.– *Luz de entendimiento*.– Así puede llamarse a aquella luz cuyo centro virtual luminoso coincida con nuestro centro óptico. El mismo ojo que mira ilumina. Es la luz con que las cosas nos aparecen en la noche en ese bazar de nuestros recuerdos, iluminados por una linterna de mano. El mismo observador ilumina su pensamiento.

2.– *Luz de estancia o situación*.– Las cosas están en alguna parte. En ese sitio existirá una luz. Esa luz sería de orientación dura o suave. Plana, contraluz o rasante. Una luz física fija o movable. Serena o palpitante. Luz con temperatura de color, objetiva. Luz reflejada.

---

<sup>282</sup> VAL DEL OMAR, José. *Cinco especies de iluminación táctil*. En: SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). 1995. P. 96-97.

<sup>283</sup> VAL DEL OMAR, José. *Diferencia entre el luminotécnico actual y el táctil*. [Documento mecanografiado]. Madrid: s.f., página única.

3.– *Luz propia*.– Es aquella luz psicológica emanada de la cosa en sí. Es una manifestación de un palpitante, de su calor, de su vida, de su materia vibrante. Encendida materia un tanto ciega. Luz de efectos de combustión propia y no reflejada.

4.– *Luz de encuentro*.– Si la fricción hace saltar las chispas en el pedernal y eleva la temperatura y hace arder y fundirse, la luz del encuentro es aquella que se produce por la presencia de unos factores que se relacionen y se influyen entre sí. Que simpatizan o se rechazan. Que pueden llegar a inflamarse o se quedan fríos como una piedra. Que pueden deshacerse o integrarse.

5.– *Luz del proceso*.– Es la modulación del conjunto de un proceso interpretado por la luz. Es la línea histórica formada por las pequeñas aportaciones de cada etapa. Sus productos, reflejos y resonancias. Es la *luz estilo* que unifica la iluminación general de la obra”<sup>284</sup>.

Al igual que hemos visto que sucede con el sonido diafónico Val del Omar regresa una y otra vez a su Teoría de la Visión Táctil, con la intención de ampliarla. Consecuencia directa de esta ampliación en sus investigaciones son el Palpicolor y el Cromatacto, técnicas que combinadas con los efectos de Visión Táctil permitirían al cine salir de su estancamiento y de sus limitaciones comerciales puesto que incorporan a la puesta en escena tradicional, la manipulación del sentido de la luz y el color en cada plano de una película.

El Palpicolor se presenta por primera vez ante un foro de expertos el 5 de octubre de 1961 en el marco del III Congreso Internacional del Cine en Color de Barcelona; allí Val del Omar afirma que el color es cosa palpitante, lo que constituirá la idea

---

<sup>284</sup> VAL DEL OMAR, José. *Tres clases de fotógrafos*. En: SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. 1995. P. 96.

fundamental de su nueva teoría<sup>285</sup>. El Palpicolor es un sistema que permitía alterar las composiciones cromáticas de las imágenes a través de un *pupitre electrónico*, como indica Rafael Rodríguez Tranche:

“La percepción del color puede ser activada, modulada para que se convierta en un choque emotivo hacia el espectador. Según, VDO esta idea del color ha sido explorada en el arte, sin embargo en el cine se encuentra mutilada, limitada a ser una simple fotografía en color. La reproducción fotoquímica del color es rígida, plana y en el rodaje tampoco hay un estudio previo de los elementos cromáticos ni una clave para interpretarlos. Por eso, en su concepción actual el cine es *coactivo*, reduce la percepción, pero también podría liberarla enriqueciendo la gama de frecuencias cromáticas que existen en la realidad”<sup>286</sup>.

El Cromactacto, es la siguiente evolución de la Teoría de la Visión Táctil y parte de la división entre el procedimiento cromático y acromático. Val del Omar lo presenta en el IX Congreso Internacional de Cine y Televisión de Barcelona, celebrado en 1967<sup>287</sup>. El Cromactacto añade una capa más de complejidad a los procesos de iluminación desarrollados anteriormente, como indica Rodríguez Tranche:

“VDO propone dos procesos: en uno se toma una imagen acromática correspondiente a una primera mirada de conjunto, situaciones, impresionista; en el otro, se registra una imagen (con la misma posición y perspectiva) cromática de aquello que nos atrae, con una iluminación distinta para resaltarlo. El sistema de iluminación se basa en la teoría de la Visión Táctil usando fuentes de luz pulsada sincronizadas a 1/50 de segundo. Estas dos fotografías complementarias han de captarse en 1/50 de segundo, quedar superpuestas 25 veces por segundo”<sup>288</sup>.

---

<sup>285</sup> El contenido íntegro de la ponencia ha sido reproducido del documento mecanografiado de Val del Omar en ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). 2010. P. 123-128.

<sup>286</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1995. P. 176.

<sup>287</sup> El contenido íntegro de la ponencia ha sido reproducido del documento mecanografiado de Val del Omar en ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). 2010. P. 129-134.

<sup>288</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1995. P. 177-178.

El resultado de superponer una imagen en color que varía en su frecuencia cromática y otra imagen en blanco y negro que varía de intensidad, redefine el conjunto de las dos y produce los más variados efectos sobre las mismas. Val del Omar incita así una vez más a que el espectador desactive las funciones automáticas de su percepción y ante el extrañamiento que presencia tome una nueva posición activa que le permita contemplar por primera vez los objetos y paisajes sobre los que se aplican estas técnicas.

La evolución última de la Teoría de la Visión Tactil, llegaría con el desarrollo de las técnicas P.L.A.T. y de la Óptica Biónica Ciclo Tactil. Con las siglas P.L.A.T. se engloba a un conjunto variado de invenciones y modificaciones de aparatos preexistentes que incluían la utilización simultánea de láser, estrobos, efectos caleidoscópicos y vertiginosos zoom, multiproyección de diapositivas, proyección de imágenes figurativas y abstractas, etc. La Óptica Biónica Ciclo Tactil es un artilugio biónico empleado para las proyecciones de picto-lumínica que se puede aplicar a todos los proyectores existentes, puesto que el dispositivo actúa sobre el haz de luz: un objetivo anamórfico en rotación produce la distorsión astigmática y cíclica de las imágenes proyectadas, lo que permite obtener un efecto de anticipación a los mecanismos visuales del espectador, que tiene la sensación de desplazarse alrededor de las imágenes estáticas.

### **3.4. El desbordamiento apanorámico de la imagen**

En la década de los años cincuenta cine y televisión se enfrentaron abiertamente para seducir al espectador y conseguir seducir su mirada. Fruto de esta lucha son los formatos panorámicos que aumentaron el tamaño de la pantalla, cambiaron sus proporciones y, por lo tanto, las líneas de composición de la misma. Frente a estos sistemas popularizados y estandarizados por la industria norteamericana, Val del Omar plantea un sistema que permite implicar al espectador y modificar sus dinámicas relacionales con el espectáculo cinematográfico:

“El cine bajo su forma clásica está en decadencia, pues la televisión lo absorbe, lo chupa a razón de 14 horas diarias de programa. [...] Hoy el cine, para sacar de su casa al espectador medio, ha de ofrecerle un espectáculo propio. Recordemos que el cine es un *instrumento superador de sensaciones vitales*, que frente al televisor puede desarrollar una técnica defensiva, fundamentada en ser *espectáculo de congregación de espectadores*. [...] Los exhibidores y empresarios de salones de espectáculos deben apercebirse y predisponerse a albergar técnicas de superación de sensaciones vitales”<sup>289</sup>.

La primera vez que Val del Omar expone ante un auditorio su técnica del desbordamiento apanorámico de la imagen es en 1957 en el marco del Congreso de Técnica Cinematográfica de Turín, celebrado del 29 de septiembre al 1 de octubre de 1957, si bien en la célebre entrevista que Antonio gascón le hizo para *La pantalla*, en 1928, Val del Omar ya anunciaba el desbordamiento de la imagen por la sala cinematográfica en línea con el interés que tuvieron por la multiproyección las

---

<sup>289</sup> VAL DEL OMAR, José. *Desbordamiento apanorámico de la imagen*, en ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). 2010. P. 136.



vanguardias del período de entreguerras como precursoras de lo que luego se conocerá en los años sesenta como cine expandido.

De todas las técnicas de Val del Omar esta es la de más difícil reconstrucción puesto que Val del Omar interpretaba de modo distinto cada una de sus proyecciones. Sin embargo, sí podemos hacernos idea del sencillo funcionamiento de tan poderosa técnica que podía integrarse, junto con la diafonía, en un solo soporte, el V.D.O. Bi-Standard 35:

“Un sistema de doble proyección que potencia ambas zonas [foveal y extrafoveal] aprovechando un mismo fotograma. La zona foveal ocuparía el área central, proporciona el fotograma estándar de 35 mm., mientras que la zona extrafoveal se situaría en el espacio entre fotogramas que se desperdicia en los formatos panorámicos y sería proyectada mediante un sistema de espejos en las paredes, suelo y techo del frontal de la pantalla”<sup>290</sup>.

Así Val del Omar replantea los usos de la sala cinematográfica a través de una analogía entre la proyección cinematográfica y el funcionamiento de la visión humana. Por un lado tenemos una zona de la pantalla perfectamente nítida rodeada por otra zona, que no necesita tener continuidad con la anterior ni estar enfocada. Esta zona extrafoveal sería para Val del Omar un puente entre el espectáculo cinematográfico que desfila en la pantalla y el espectador. Ambas zonas se relacionan libremente y chocan, como sucede habitualmente en los desarrollos tecnológicos de Val del Omar, para conseguir un efecto de relieve psicológico sobre el espectador.

---

<sup>290</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1995. P 179.

## CAPÍTULO 4.

### ***EL TRÍPTICO ELEMENTAL DE ESPAÑA***

#### **4.1. Introducción a los elementos y la Unidad**

Como hemos visto con anterioridad, Val del Omar gustaba de referirse a sus películas como elementales, con objeto de distanciarlas del concepto clásico del documental y dotarlas de un aliento poético y místico. De ahí que dedicara sus principales películas al agua –*Aguaespejo granadino*–, al fuego –*Fuego en Castilla*– y al barro, es decir, la fusión de la tierra con el agua –*Acariño galaico (De Barro)*–, si bien este último elemental inicialmente iba a dedicarse al aire.

Por elemento entendemos, según la definición de la RAE en su segunda acepción, “cada uno de los cuatro principios inmediatos fundamentales considerados como constitución de los cuerpos, es decir, la tierra, el agua, el aire y el fuego”, de ahí que nos abstengamos de dar a este término una interpretación desde el punto de vista de la química moderna. La definición anterior se basa en la doctrina aristotélica de los cuatro elementos, si bien estas partes constitutivas del mundo varían según las culturas, especialmente en el ámbito de las filosofías orientales. De hecho, los cuatro elementos aristotélicos hunden sus raíces en el pensamiento helénico antiguo, en las corrientes presocráticas que emplearon conjuntos de elementos para definir y explicar los patrones naturales.

El período de filosofía presocrática se caracterizó por una variedad de propuestas distintas sobre cómo entender el mundo y el lugar que ocupaba el hombre en el mismo. La tradicional concepción mitológica del mundo anterior fue sustituida por concepciones alternativas tomadas de la naturaleza que pretendían dotarla de unidad. Así, los pensadores *milesios* intentaron explicar la naturaleza reduciéndola a un único principio originario y una materia primordial: Tales de Mileto propuso que la materia fundamental de la cual todo se origina y todo está compuesto es el agua; Anaximandro asignó ese rol a una sustancia indefinible, lo ápeiron, y Anaxímenes al aire. Posteriormente *los pluralistas* establecieron que no solo había una única materia primigenia, sino varias.

Sería el filósofo y demócrata griego, Empédocles el primero en enunciar la doctrina de las cuatro raíces –Aristóteles los rebautizaría para la posteridad como elementos–, unificando las diferentes materias fundamentales que enunciaron los *milesios*: el agua (Tales de Mileto), el fuego (Heráclito), la tierra (Jenófanes) y el aire (Anaxímenes), que perdurará en la filosofía de la naturaleza hasta el siglo XVIII. Cada uno de estos elementos sería eterno e imperecedero y al mezclarse entre sí darían lugar a la diversidad de seres y cambios que se observan en el mundo. De este modo esta teoría permitía explicar simultáneamente el cambio y la permanencia de los seres en el mundo, puesto que las cuatro raíces/elementos están sometidos a dos fuerzas que explicarían los movimientos de generación y corrupción que existen en el mundo: el Amor que las une y el Odio que las separa.

Estas fuerzas cósmicas, Amor y Odio, también se encuentran en el hombre y luchan entre sí, puesto que los elementos no cesan nunca en su cambio: en ocasiones, influenciados por el amor, se unen y se convierten en Uno; sin embargo, otras veces se

disgregan a causa del odio. Esta idea coincide con el con el concepto de *aproximación*, que Val del Omar empleaba para referirse al objetivo último de sus creaciones: es la cohesión amorosa la que permite la aproximación al prójimo y la unión con él.

Esta tendencia a la Unidad se encuentra presente en el pensamiento del jesuita, paleontólogo y filósofo francés Teilhard de Chardin (1881-1955), cuyas obras Val del Omar leyó con atención a lo largo de su vida<sup>291</sup>. Según Teilhard no solo la vida está involucrada en un proceso de evolución universal sino que también lo están el pensamiento y la materia. De ahí que sea necesario atribuirle a dicho proceso un sentido: la tendencia hacia el logro de mayores niveles de complejidad y, simultáneamente, al logro de mayores niveles de conciencia. A partir de esa tendencia universal, Teilhard vislumbra el Punto Omega:

“Una colectividad armonizada de conciencias, que equivale a una especie de superconciencia. La Tierra cubriéndose no solo de granos de pensamiento, contándose por miríadas, sino envolviéndose de una sola envoltura pensante hasta no formar precisamente más que un solo y amplio grano de pensamiento, a escala sideral. La pluralidad de las reflexiones individuales agrupándose y reforzándose en el acto de una sola reflexión unánime”<sup>292</sup>.

Así, según el pensamiento del francés, la evolución requiere de una unificación del sentido, puesto que no habrá futuro evolutivo si no es asociación con los demás. Pero este no es el único punto de coincidencia entre el pensamiento de Val del Omar y de Teilhard: ambos confieren gran importancia al tiempo como actor principal de la realidad,

---

<sup>291</sup> Para un análisis más detallado de los volúmenes que componen la biblioteca de Val del Omar del Laboratorio P.L.A.T. consultar ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). *Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar*. Madrid: Ediciones de La Central (MNCARS) y Universidad de Navarra, 2010. P. 320-323.

<sup>292</sup> TEILHARD DE CHARDIN, Pierre. *El fenómeno humano*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1986. P. 32.

puesto que es en el seno de su dimensión en el que se realizan los cambios. Así, mientras que Theilhard de Chardin lo considera como una cuarta dimensión, aquella en la que se apoya la teoría de la evolución darvinista, Val del Omar afirma en repetidas ocasiones: “Mi Dios es el Tiempo”.

#### **4.2. Génesis del proyecto. Análisis y valoración**

El *Tríptico elemental de España* es el último proyecto cinematográfico de Val del Omar y a su vez, es el más ambicioso de todos. Sin embargo, la composición de este largometraje, llamado a unificar su obra fílmica anterior, apenas fue esbozada durante sus últimos años de vida. Val del Omar comenzó a trabajar en él desde 1981 y continuó hasta su muerte, dejando al final el proyecto inconcluso. Este carácter de *trabajo en progreso* propicia que tengamos poca información sobre el mismo y que, en muchos casos, incluso los propios manuscritos de Val del Omar, presenten contradicciones y variaciones en cuanto a la composición y duración de los diferentes segmentos que compondrían el *Tríptico*.

Las razones que pudieron llevar a Val del Omar a enfrentarse al proyecto unificador del *Tríptico elemental de España* son múltiples. Tenemos que considerar como determinante la actuación de Manuel Palacio y Eugeni Bonet, comisarios de Cinéma d’Avant-garde en Espagne. Une anthologie, en el Centro George Pompidou del

Museo Nacional de Arte Moderno de París. La retrospectiva se celebró durante marzo y abril de 1982 y a pesar de que se había anunciado la *prémiere* mundial tanto de *Acariño galaico (De barro)* como de *Ojala*, la sesión de apertura solo contó con la proyección de *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla* puesto que las obras comprometidas para su estreno todavía permanecían inacabadas<sup>293</sup>. Aunque como indica Rafael R. Tranche, existieron también otras razones de peso:

“Aparentemente, había varias razones para acometer la empresa. Por un lado, acabar *Acariño galaico (De Barro)* que estaba sin terminar desde su rodaje en 1961. Por otro, unificar esas tres versiones, recogidas en espacios y tiempos diferentes, en torno al concepto de trilogía. El nexo de unión lo establecería un prólogo que con el título de *Ojala*, planteaba las claves en las que debía ser leído el conjunto. Además, Val del Omar pensaba en volver a presentar sus obras que prácticamente, no se habían proyectado en los últimos diez años”<sup>294</sup>.

Al margen de estas consideraciones históricas y circunstanciales, es importante considerar la propia actitud de Val del Omar hacia su propia obra. Javier Codesal, realizador de la restauración y reconstrucción de *Acariño galaico (De barro)* analiza con detalle esta cuestión en sus ensayos *Sin Salir del Jardín. A propósito de Acariño galaico*<sup>295</sup> y *Soy tu impotencia. Sobre la recuperación de Acariño galaico (De Barro)*<sup>296</sup>. La propia naturaleza de la obra de Val del Omar es unitaria y tiende a desbordar no solo

---

<sup>293</sup> “Val del Omar se propuso y comprometió a terminar el tríptico para la muestra en París, pero cuando los comisarios fueron a recoger las películas, solo les entregó *Aguaespejo Granadino* y *Fuego en Castilla*, a pesar de lo programado inicialmente”. VIVER, Javier. *Laboratorio de Val del Omar: una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar*. Directora: Consuelo de la Cuadra González-Meneses. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Madrid, 2010. P. 115.

<sup>294</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *José Val del Omar: Tríptico Elemental de España*. Granada, Madrid: Diputación de Granada, MNCARS, 1996. P. 17.

<sup>295</sup> Ibid. P. 67.

<sup>296</sup> VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010. P. 168-177.

la pantalla, sino cualquier intento de clasificación; de ahí, la utilización del rótulo *Sin Fin*, al finalizar la proyección de sus películas.

Lo que sí parece claro es que Val del Omar pretendía elaborar un gran fresco con su obra definitiva, un fresco que se adaptara a la duración apropiada de una sesión cinematográfica. Una obra que él mismo contemplaba como testamentaria puesto que pensaba en su inclusión como documental antológico en todas las filmotecas culturales.

Como hemos indicado más arriba, en sus escritos de estos últimos años de vida baraja múltiples posibilidades para la presentación del *Tríptico*, sin decantarse de manera definida por una o por otra, antes de que le sobreviniera la muerte. Así, las variaciones en cuanto al tiempo y a la forma de presentación de los diversos materiales que componen el fresco son cuantiosas, aun más si se tiene en cuenta que Val del Omar, como no podría ser de otro modo, tenía previstas diferentes interpretaciones del *Tríptico* según fuera el medio de recepción por parte del público —exhibición cinematográfica o emisión televisiva—.

Parece claro, por los testimonios documentales que nos quedan, que Val del Omar se centró básicamente en dos áreas de trabajo: terminar el montaje de *Acariño galaico (De Barro)*, su tercer elemental, inconcluso desde su rodaje en 1961 y realizar *Ojala*, el vértice y vórtice que daría, como prólogo, un nuevo significado al conjunto de las obras reunidas en el *Tríptico*.

La conclusión de *Acariño galaico (De Barro)*, alcanzó un avanzado estado de desarrollo, si bien Val del Omar no conseguiría terminarlo antes de su fallecimiento. Como veremos en el apartado dedicado a esta película, el cortometraje fue completado

por Javier Codesal bajo la supervisión técnica de Rafael Rodríguez Tranche, en 1995, a partir de un copión de vídeo casi definitivo y de los sonidos grabados y las indicaciones manuscritas que Val del Omar anotó para la elaboración del montaje de la banda sonora<sup>297</sup>. El segundo de los trabajos referidos, la realización de *Ojala*, que tenía una duración prevista de quince minutos y debía ser una demostración de las técnicas P.L.A.T., quedó, al finalizar la vida del autor, en un estadio de esbozo inicial.

Ambos casos serán analizados con detenimiento en páginas posteriores, pero antes debemos referirnos a un hecho que añade confusión al análisis que estamos realizando. Desde 1996, se ha presentado al conjunto de los elementales de Val del Omar bajo el título genérico de *Tríptico elemental de España*, lo que ha facilitado sin duda la exhibición tanto nacional como internacional de los segmentos que componen la obra: *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño galaico (De barro)*. Sin embargo, la forma de estos materiales y la interpretación que se hace de los mismos solo responde a una de las variaciones que previó Val del Omar antes de su muerte:

“Val del Omar pretendía proyectar su tríptico en orden inverso a su realización. En los últimos años de su vida decidió añadir un *vórtice*, *Ojala*, que en función de prólogo iluminaría y daría nuevo sentido al tríptico, aunque la duración del conjunto no sobrepasaría la de una sesión de cine normal, en torno a una hora y media”<sup>298</sup>.

Sin embargo y a pesar de que esta es la concepción comúnmente aceptada como única, como indica Rafael Rodríguez Tranche:

---

<sup>297</sup> Ver 7.2 La conclusión de *Acariño galaico (De barro)*.

<sup>298</sup> GUBERN, Román. *Val del Omar, Cinemista*. Granada: Los Libros de la Estrella, Diputación de Granada, 2004. P. 47-48. Además las películas debían proyectarse en sentido inverso con respecto a su año de filmación.



“El autor no estaba decidiendo una simple cuestión de orden y ajuste, sino que se hallaba inmerso en un proceso de reflexión sobre el sentido final de su obra. Lo que subyace en el fondo de este asunto es un problema más hondo, que puede que nos dé la respuesta a por qué no pudo acabar el *Tríptico* (*tres anhelos de comunicar lo inefable*, llegará a decir). Las *anotaciones* que acompañan a estas posibilidades de exhibición así lo hacen entender. Están escritas de manera vehemente, obsesiva, perdiendo la coherencia gramatical y los nexos lógicos, como si no acabara de dar con la solución definitiva. Del tono más que del sentido de las palabras, se trasluce que VDO estaba buscando unas claves para expresar lo que entonces era su principal motivo de preocupación: el conflicto del ser, su sino en la era tecnológica. Sobre esta disquisición fundamental, situará una nueva dimensión de las coordenadas espacio/tiempo. De ahí que resulte poco esclarecedor el deducir como idea centra de esta trilogía la unión de esos tres elementos a los que aluden los títulos (agua, fuego y tierra) y algunas dominantes visuales presentes en ellos. O situar su finalidad en la expresión de las esencias de la tierra andaluzas, castellana y gallega. Todo eso ya se da contemplando las tres obras por separado. Son valores que surgen de su análisis aislado”<sup>299</sup>.

Según esto todo parece indicar que Val del Omar no se propuso el *Tríptico* como una nueva fórmula de presentar sus obras ya realizadas, más bien pretendía trascenderlas para dar lugar a nuevas perspectivas sobre las mismas. En las diferentes interpretaciones que da al conjunto, Val del Omar conserva una lógica interna que le lleva a interpretarlo en términos geométricos. Así, los elementales y otros materiales equivalen a los vértices de un triángulo del que *Ojala* sería el vórtice, el interior, el alma de ese triángulo que provocaría una nueva comprensión del conjunto. Para establecer un inventario de estas interpretaciones, resultan muy útiles los siguientes documentos manuscritos del propio Val del Omar que datan de 1981 y 1982: *Tríptico elemental de España* (50-62), *Tierra, fuego y agua de España*, *Tríptico en BN elemental*, *Tríptico elemental de España* y

---

<sup>299</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1996. P. 19.

*Vórtice*. En el primero de los citados manuscritos, Val del Omar indica en la línea que se ha seguido posteriormente:

“Tierra galaica, fuego castellano y agua andaluza ofrecen una continuidad de 65 minutos de imágenes y sonidos concretos, de los que el autor se siente satisfecho y con sus manos limpias en este aporte cultural. [...] Es muy estimable la coherencia de los tres retablos por los que el autor en completa libertad retorna para ofrecer debido asiento a su última creación”<sup>300</sup>.

Sin embargo, tenemos constancia de múltiples interpretaciones a partir de esta premisa inicial de cobijar sus tres elementales anteriores en un único largometraje. Así, Val del Omar también baraja la posibilidad de alterar la duración de éstos, extendiéndolos o comprimiéndolos:

“Tengo idea de que el tríptico en BN elemental sobre España es cosa de tres cortos de 20 minutos para la TV = 60 [min. aprox.]. Galicia Castilla Andalucía – Tierra Fuego Agua son historia. Ralentizar *Aguaespejo* posiblemente pudiese convertirse en un suceso de 45 minutos. Aderezarle con una entrada de *Acariño* y *Fuego* de 5 y 10 minutos respectivamente, le haría alcanzar el tiempo de 60 minutos”<sup>301</sup>.

En el documento manuscrito *Tríptico elemental de España*, Val del Omar, incorpora junto a los elementales, otros materiales: “En cinematografía, en los salones, es posible para alcanzar un programa con el tiempo Standard de la proyección de el *Tríptico elemental de España*, *Paraíso Cerrado* y *Un puñado de tiempo*”<sup>302</sup>. A lo largo del documento se detalla la composición de cada uno de estos materiales. Así, la

---

<sup>300</sup> VAL DEL OMAR, José. *Tríptico elemental de España* (50-62). [Manuscrito]. Madrid: s.f., página única.

<sup>301</sup> VAL DEL OMAR, José. *Tríptico en BN elemental*. [Manuscrito]. Madrid: s.f., 4 páginas. P. 1.

<sup>302</sup> VAL DEL OMAR, José. *Tríptico Elemental de España*. [Manuscrito]. Madrid: s.f., página única.

composición del *Tríptico elemental de España*, será la aceptada como normal sin alteración en la velocidad de los diferentes segmentos, alcanzando una duración total de 60 minutos: *Acariño de la Terra Meiga*<sup>303</sup>, *Fuego en Castilla*, *Aguaespejo granadino*. Los dos segmentos siguientes tenían una duración prevista de 15 minutos cada uno: *Paraíso cerrado (turistas resbalando)* y *Alhucema (Un puñado de tiempo)*. Así, como tenía previsto, la duración de la obra alcanzaría los noventa minutos para la exhibición cinematográfica e iría acompañada por una iluminación especial y olor a alhucema. Además, incorporaría la apanorámica diafónica: doble proyección y doble canal de reproducción sonora.

Sin embargo, para su emisión televisiva Val del Omar preveía que se podían mostrar los elementales de manera aislada, “Galicia, Castilla, Andalucía, Alhambra, Paraíso Cerrado, Generalife, jardines abiertos”<sup>304</sup>, o de manera conjunta, aunque indica que sería conveniente que en televisión y vídeo se incorporara una explicación acústica auxiliar que ayudara al espectador a desentrañar el significado de la obra. En el caso de la televisión, mediante el sistema de diafonía para TV con el acople de la radio, preveía incorporar efectos de intimidad para *Aguaespejo granadino*.

En el mismo documento, *Tríptico elemental de España*, Val del Omar indica otro posible montaje en dos bloques, con una duración total aproximada de 115 minutos. El primer bloque, de 30 minutos, estaría formado por una síntesis *Acariño galaico (De Barro)* y *Fuego en Castilla*. El segundo bloque, de una duración de 45 minutos, estaría compuesto por el Tríptico granadino: *Turistas Ciegos*, *Aguaespejo de la gran siguiiriya* y

---

<sup>303</sup> Como comprobaremos a lo largo de todo este análisis Val del Omar gusta de hacer variaciones con los nombres de sus obras.

<sup>304</sup> VAL DEL OMAR, José. *Tríptico Elemental de España*. [Manuscrito]. Madrid: s.f., página única.

*Una glorieta sobre el tiempo*, que corresponden a las acepciones de reportaje, lírica y delirio respectivamente. Esto nos puede dar una idea de hasta que punto Val del Omar tenía un punto de vista biológico sobre su obra, cargada de continuidades:

“Aún siendo unidades no concebidas para darse en conjunto, como en su fondo atienden al mismo principio y aspiran a (un) mismo retorno, se prolongan... (son reciclables), como giros variantes sobre la misma causa”<sup>305</sup>.

Además Val del Omar temía que su obra definitiva, el resumen y prolongación de su legado filmico, fuera incomprendido tal y como le había sucedido a lo largo de toda su vida; de ahí que haga hincapié en la necesidad de incorporar una presentación de su persona y su obra antes de su comunicación:

“Los tres vértices y el vórtice central forman el azulejo arábigo-andaluz esquema de este conjunto cine-gráfico. Trata de poner en distribución el material valioso es estas cuatro cintas. Es negativo si no se les prepara [a los espectadores] debidamente su presentación con los créditos conquistados y multiplicados en estos 25 años entre la realización y la exhibición. La vigencia actual de las técnicas empleadas en su día y la constante de sus valores poéticos, osea la magia al servicio de la mística, deben ser causa de la atención pública. Repito que se irá al fracaso si no se le prepara la debida presentación. [...] En esta presentación que considero capital conviene tener presente una idea de William Blake: *Las grandes acciones nunca tienen en mente los medios, sino que los producen espontáneamente*”<sup>306</sup>.

---

<sup>305</sup> VAL DEL OMAR, José. *Tierra, fuego y agua de España*. [Manuscrito]. Madrid: 1982, 11 páginas. P. 11.

<sup>306</sup> Ibid. P. 9.

“Tal Tríptico elemental está formado por tres estampas:

*Lama y estrella*                      acariño galaico  
*Fuego en Castilla*                      páramo del espanto  
*Aguaespejo granadinola* gran siguiiya

Como camino pensante

1 Vivimos por el agua

nos hicieron de barro

el fuego de la vida

nos va secando

2 La fuerza de la gravedad

es una maldición

de la que el hombre

se libera ardiendo

3 Que ciegas son las criaturas

que se apoyan en el suelo

¡Dios! ¡Amor! ¡Qué ciegas, estando tú, tan abierto!”<sup>307</sup>

En esta misma línea Val del Omar indica en otro documento:

“¿Cuál es la conciencia social que en la actualidad nacional e internacional puede asimilarla? ¿Con qué idea concreta, con qué pretensión nítida podemos aspirar a incrustar y hacer la gran diana?”<sup>308</sup>

---

<sup>307</sup> VAL DEL OMAR, José. *El estilo de un entre creador...* En: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). *Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar*. Madrid: Ediciones de La Central (MNCARS) y Universidad de Navarra, 2010. P. 256.

<sup>308</sup> VAL DEL OMAR, José. *Tríptico en BN elemental*. [Manuscrito]. Madrid: s.f., 4 páginas. P. 2.

Esta desconfianza en las capacidades del espectador, núcleo central de las investigaciones valdelomarianas, resulta novedosa y sin duda se debe al progresivo embrutecimiento al que han sido sometidos los espectadores televisivos:

“Estos tres impulsos creo deben ser expresados hoy, frenados, suspendidos, invitando a la meditación. Estos 25 años transcurridos los han ido parando y deben presentarse mimbrados como en un sueño de cinematografía intuida insólita al andar sus imágenes flotando sin aparente coherencia. Casi mudos invitan al estupor de un cine sonoro blanquinegro, su imagen se mentaliza ante un cine y sobre todo una televisión saturada de cromatismos horrorosos que nos materializan y dispersan”<sup>309</sup>.

Como resumen de este análisis, la presentación del *Tríptico elemental de España* como obra cumbre, cerrada por el propio Val del Omar, puede llevar a interpretaciones equivocadas sobre el discurrir del artista y su obra, puesto que podría llevar a la equívoca conclusión de que Val del Omar tuvo un único proyecto cinematográfico que abarcó toda su vida, siendo este hecho, como hemos demostrado falso, puesto que no es hasta 1981 cuando comienza a aparecer de un modo reiterativo en sus manuscritos. De ningún modo preveía Val del Omar en el momento de su concepción y realización, la agrupación de los tres elementales en una sola obra. En esta línea como advierte Javier Codesal, “la prisa por ofrecer un corpus completo y definido, con las simplezas e incluso las mistificaciones que ello está acarreando, puede ser nefasto para el conocimiento de Val del Omar, e incluso puede llevar a una ocultación permanente de su potencia”<sup>310</sup>.

---

<sup>309</sup> VAL DEL OMAR, José. *Tierra, fuego y agua de España*. [Manuscrito]. Madrid: 1982, 11 páginas. P. 6.

<sup>310</sup> CODESAL, Javier. *Sin salir del jardín. A propósito de Acariño galaico*. En: SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1996. P. 31.

### 4.3. Ojala

Este cortometraje de nueva realización debería tener una duración aproximada de entre doce y quince minutos, según la descripción que del proyecto hizo Val del Omar a Manuel Palacio y Eugeni Bonet: “A medio montar dejo El reloj al agua, un choquescope arábigo-andaluz con el siguiente motivo poético: el que quiera ver a Dios abierto en Granada, que tire su reloj al agua”<sup>311</sup>. Val del Omar no acentuaba la última sílaba de *Ojala* y tampoco la pronunciaba, seguramente para remarcar su origen árabe: *wa-sa‘ Allah* (y quiera Dios). El objetivo de dicha película sería desplegar las técnicas e innovaciones que había desarrollado durante los últimos quince años para orientar la visión de los tres elementales hacia nuevos fines; de ahí que incluso Val del Omar planeara alterar el orden cronológico de la presentación de sus obras:

“*Ojala*, Por tanto, estaba destinado a ser el film vórtice de toda la obra de Val del Omar, el punto final, siendo el principio del *Tríptico*. Val del Omar le llegó a dar un subtítulo que lo relaciona con esa dimensión del tiempo que debía destilar: *Ojala tires tu reloj al agua*”<sup>312</sup>.

El único material que se conserva de dicha realización inconclusa es un copión de doce minutos en blanco y negro montado a partir de las imágenes que Val del Omar filmó en Granada el año 1968, con objeto de demostrar el desarrollo del V.D.O Bi-Standard 35; sin embargo, este montaje parece ser más bien una selección previa de imágenes:

---

<sup>311</sup> BONET, Eugeni. *Ojala* [en línea]. [Barcelona]: 2002 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

<sup>312</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1996. P 22. Como fue habitual en sus últimos años, Val del Omar se refería con diferentes títulos a una misma obra. Así, antes de *Ojala* pensó llamarla *Oculto Dios Abierto* o *Tientos de erótica celeste*.

“Parece claro que el motivo fundamental iba a ser la imagen de los turistas visitando la Alhambra. De hecho, se conserva un copión de imagen (con una longitud de unos 335 metros), rodada en Bi-Standard, cuyo contenido son imágenes de turistas circulando por los jardines de la Alhambra a toda velocidad. [...] A su vez, unido a ese espacio, la imagen de los turistas en la Alhambra pasando sin mirar y sin entender, en una parábola perfecta de la condición actual del hombre, contenido al desarraigo, a la incultura, estando más y mejor informado y comunicado que nunca”<sup>313</sup>.

Estas imágenes corresponden a las que Val del Omar filmó en Granada en 1968 y 1974, cuando acarició la idea de rodar un nuevo elemental en Granada, para experimentar con la cinematografía en color y el formato V.D.O. Bi-Standard 35. Este proyecto, que comenzó titulándose *El color de mi Granada*, no se realizó finalmente y parte de estas imágenes se convirtieron en la materia prima de *Ojala*<sup>314</sup>.

Las imágenes conservadas son insuficientes para permitirnos valorar los objetivos alcanzados por *Ojala*, puesto tan solo son una criba de imágenes, un apunte que debía incorporar, en su versión definitiva, las técnicas P.L.A.T. Estas técnicas, basadas en la integración multimedia y en la multiproyección, determinarían la forma, el ritmo y contenido final de *Ojala*. Las técnicas P.L.A.T. resultan de la combinación de todas las técnicas que había desarrollado a lo largo de su vida en los diferentes campos del sonido, los formatos cinematográficos y la óptica. Así, incluían la utilización del láser, la Óptica Biónica Cielo Tactil, el Cromatacto, la proyección de múltiples diapositivas, la utilización de material doméstico en Súper-8, el empleo de luces estroboscópicas y, por supuesto, la utilización del sonido diafónico.

---

<sup>313</sup> Ibid. P. 26-27.

<sup>314</sup> Como hemos visto anteriormente, las imágenes de los turistas resbalando también formaban parte de segmentos incluidos (*Paraíso cerrado*) en las variaciones del *Tríptico elemental de España*.



Sin embargo, resulta imposible establecer como se deberían haber aplicado estas técnicas sobre los materiales de *Ojala*. En este punto los manuscritos de Val del Omar se vuelven crípticos en su fusión unitaria de poética, mística y metafísica; este hecho, unido a que no se conserva ningún documento que pueda considerarse de manera estricta un guión, hace que desconozcamos en que orden debían utilizarse las técnicas, así como sobre qué imágenes concretas deberían aplicarse. De hecho, el único testimonio filmico de las técnicas P.L.A.T. son algunas de las películas cortas que Val del Omar rodó en Súper-8 desde 1973 hasta su muerte, así como *Variaciones sobre una Granada*, una película de tres minutos que data aproximadamente de 1975, rodada en V.D.O. Bi-Standard 35. La propia condición de ensayo de esta técnicas, no nos permite determinar la forma en la que podríamos trasladarlas, en cierto modo, a *Ojala* que queda como “el *work in progress* por excelencia: una obra quimérica, interminable y, finalmente, ilegible”<sup>315</sup>; una obra que finalmente se desbordó a sí misma y a su autor.

---

<sup>315</sup> BONET, Eugeni. *Un sueño de cinematografía intuida insólita*. En: VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010. P. 203.

## CAPÍTULO 5.

### ***AGUAESPEJO GRANADINO. LA PELÍCULA***

#### **5.1. Génesis de *Aguaespejo granadino***

*Aguaespejo granadino* (1953-1955), primero llamada *La Gran Siguiriya*<sup>316</sup>, es la primera película de madurez de José Val del Omar. A pesar de ser un proyecto anterior a la Guerra Civil, se trata de la primera película que realiza después de las Misiones Pedagógicas, tras un silencio cinematográfico que se prolongó durante casi dos décadas<sup>317</sup>. Como hemos visto en el apartado biográfico<sup>318</sup>, tras el paréntesis bélico, Val del Omar trabajó como encargado del departamento de efectos especiales de los Estudios Chamartín y a partir de 1946 entró a formar parte de la plantilla de Radio Nacional de España para la que fundó, en 1949, el Laboratorio Experimental de Electroacústica de RNE, espacio en el que desarrollará numerosos proyectos de invención personal. Son estos años fecundos en los que Val del Omar desarrolla numerosas técnicas y teorías que

---

<sup>316</sup> “La tituló primero *La Gran Siguiriya*, invocando una popular corrupción fonética de seguidilla, que constituye –junto a la toná y la soleá– una de las tres formas fundamentales del cante gitano-andaluz, aparecido en el último cuarto del siglo XVIII”. GUBERN, Román. *Val del Omar, Cinemista*. Granada: Los Libros de la Estrella, Diputación de Granada, 2004. P. 47.

<sup>317</sup> Curiosamente Luis Buñuel, compañero de generación de Val del Omar también sufrió un silencio similar desde que rodó *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), hasta su primera película mejicana *Gran Casino* (1946).

<sup>318</sup> Véase 2.1. Biografía, obra filmica y técnica.

en la década de 1950 serán llevadas a la práctica, como el sistema de sonido diafónico cuya primera patente se remonta a 1944<sup>319</sup> o la visión táctil.

A pesar de que apenas conocemos las circunstancias que rodearon el rodaje de *Aguaespejo granadino*, parece que este se desarrolló en varias etapas según se extrae del análisis del documento mecanografiado, *Presupuesto Aguaespejo*<sup>320</sup>, que presenta el presupuesto final de la película y arroja luz sobre la producción de la misma. Así, en el capítulo VI de dicho documento Val del Omar indica que fueron cuatro las incursiones realizadas a la ciudad de Granada desde su domicilio en Madrid, situado por entonces en la calle Europa, en Chamartín. El primer viaje para establecer las localizaciones, se realizó en 1950. Los dos siguientes viajes fueron realizados en 1952 y 1953 y estuvieron enteramente dedicados al registro sonoro. Será durante el cuarto y último viaje, en 1953, en el que Val del Omar se dedicará al registro de las imágenes que componen los planos de la película con una cámara de 35 mm. intervenida que Val del Omar poseía desde mediados de los años veinte. Val del Omar pasó cincuenta días en Granada dedicado a las tareas de registro de sonido y rodaje de imágenes, según el presupuesto de la película anteriormente citado; si bien, en el mismo documento se aprecia una contradicción puesto que contabiliza un total de 250 días de rodaje.

En *Aguaespejo granadino*, una pieza cinematográfica de corta duración y elevada intensidad, la experiencia artística y profesional de Val del Omar se fusionan. En la película confluyen los años de militancia de las Misiones Pedagógicas y los posteriores años de investigación en el campo radiofónico. Este análisis fue refrendado por el propio

---

<sup>319</sup> Véase 3.2 El sonido diafónico.

<sup>320</sup> VAL DEL OMAR, José. *Presupuesto Aguaespejo*. [Documento mecanografiado]. Madrid: s.f., 4 páginas.

Val del Omar durante la presentación de la película en un pase privado realizado en el seno del Instituto de Cultura Hispánica, en Mayo de 1955:

“Soy el autor que cumple con el deber de acercarse a los que le rodean para depositar en ellos emotivamente el fruto de mi esfuerzo. Transmitirles amorosamente conciencia sobre dos cosas, la actualidad concreta y distinta. Una, el concepto y la experiencia española del sonido que viene al cine y a la televisión: El sonido estéreo-diafónico; y, otra, el simple sentimiento de La gran siguiiriya, que bailamos a lo largo de nuestra vida.

Quisiera que una y otra cosa, uno y otro sentimiento, técnico y poético, llegasen a ustedes por sus propios medios. Que sólo tuvieran una transmisión instintiva y libre. Y, aunque ese es mi propósito, me veo en la necesidad de ayudarles a entrar, de situarles previamente”<sup>321</sup>.

En esta misma presentación, en la que se dedica una parte importante a la exposición del funcionamiento del sonido diafónico, Val del Omar expone los motivos que le llevaron a realizar la película y el objetivo concreto que la producción pretende:

“Yo había escrito en un manifiesto cinematográfico en 1935: *Queremos hacer un cinema que mire hacia Dios al encuadrar y perseguir a la energía*. Y esta cinta que hoy creo que cumple, a mi modo, este deseo, no es precisamente la stampa peliculera al uso de un lugar pintoresco como lo es Granada. Yo he prescindido del recorrido turístico de la cámara. Me he ido limpio de mañas a expresar directamente el sentimiento que aquella tierra me produce. El estilo de percusión en que cristaliza esta cinta es fiel a la sustancia que contiene. Ella es un esquema fronterizo de coincidencia de Oriente y Occidente. Allí, la criatura no es sólo producto de dos sangres si no también de dos culturas en choque. La tierra que pisa es un triple vértice de continente. La criatura en Granada siente una triple distensión. Una angustia con alas. Tres querencias la hacen florecer: hacia arriba, hacia abajo y hacia sus semejantes”<sup>322</sup>.

---

<sup>321</sup> VAL DEL OMAR, José. *Presentación en el Instituto de Cultura Hispánica*. [Manuscrito]. Madrid: 1955, 11 páginas. P. 1-2. Texto leído en el auditorio de dicha institución.

<sup>322</sup> Ibid. Se refiere el manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema.

A propósito de la clarificación de los objetivos que persiguió cuando encaró la producción de la película, Val del Omar anota de modo explícito en uno de sus numerosos documentos manuscritos:

“El hombre está en una jaula formada por las caídas:

La mayoría sólo ve el agua caer.

Una minoría la ve brotar, correr, estancarse, llorar....

*Agua oculta que llora.* Antonio Machado.

*Pájaros sin alas perdidos entre hierbas.* García Lorca.

*Gorgoteante y triste gemido.* Francisco Villaespesa.

Pero no ven la ascensión.

La Ascensión es sólo cosa que ven los bienaventurados.

Yo he pretendido con mi cinta *La Gran Siguiriya* transmitir el aplomado mensaje de la ascensión. El brote generoso de la leche, la hierba y el agua”<sup>323</sup>.

Como hemos visto en capítulos anteriores en *Aguaespejo granadino* Val del Omar se distancia del concepto clásico de documental, entendiendo este como resultado de los trabajos de Grierson y Flaherty, y acuña su propio término: elemental. El elemental se mueve en un registro equidistante tanto del cine de ficción como del documental: “Algunos la incluyen [a *Aguaespejo granadino*] bajo el calificativo de documental, o de película experimental o de vanguardia. Con ninguno de tales adjetivos se encontraba

---

<sup>323</sup> VAL DEL OMAR, José. *El hombre está en una jaula formada por las caídas*. [Manuscrito]. Madrid: s.f., página única.

cómodo Val del Omar que, frente a los documentales, él decía ser autor de *elementales*”<sup>324</sup>.

*Aguaespejo granadino* es el elemental dedicado al agua, auténtico motivo central e hilo conductor de la película, de ahí que el agua fluya constantemente tanto en los fotogramas como en la banda de sonido. De hecho, el agua es un motivo recurrente en el cine de vanguardia que Val del Omar había admirado en París durante su juventud.

Así, con *Aguaespejo granadino*, Val del Omar confirma su extraña trayectoria a contracorriente, si la comparamos con otros cineastas de su generación. Mientras que cineastas como Luis Buñuel o Joris Ivens, evolucionaron desde la vanguardia experimental que practicaron en la década de los años veinte y treinta, a un modelo realista, Val del Omar, al contrario, desarrolló a principios de los años treinta un modelo de documental próximo a la etnografía y será a partir de la década de los años cincuenta cuando se entregue a una producción netamente experimental y vanguardista. Es esta una de las grandes singularidades de Val del Omar como cineasta a caballo entre las vanguardias cinematográficas, cuyo primer ciclo histórico había concluido cuando realizó sus elementales y cuya segunda oleada estaba todavía por comenzar:

“Su obra tiene la rara virtud de conectar los hallazgos vanguardistas de los años 20 (preocupación por la forma, los elementos *puros*, el valor del plano...) con las propuestas del cine experimental de los 60 (variación de formato, utilización de diversos soportes, distorsiones ópticas, *expanded cinema*). En sus films se rompe esa artificiosa barrera que separa lo documental de la ficción”<sup>325</sup>.

---

<sup>324</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. *Val del Omar: sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992. P. 139.

<sup>325</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *Al otro lado del espejo*. En: BENET, Vicente J. (ed.). *Escritos sobre el cine español (1973-1987)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989. P. 150.

Como veremos a continuación en *Aguaespejo granadino*, Val del Omar desarrolla los motivos icónicos que veinte años antes forjaron *Vibración de Granada* y algunos conceptos e ideas que en 1951 había plasmado en el tratamiento del guión de *El mensaje de Granada*. Sirva para finalizar esta introducción la reseña sintética con la que José Luis López Clemente define *Aguaespejo granadino* y la presentación que Val del Omar hizo de la película antes de la proyección en el Festival de Berlín:

“El ensayo de José Val del Omar titulado *La gran siguiiriya* (*Aguaespejo granadino*), que podemos calificar como obra de esencia española, entroncada en un surrealismo lorquiano. En *La gran siguiiriya* los surtidores andaluces cantan al compás del agua, que se hace compás flamenco por la técnica de Val del Omar; los chorros hacen recortes y parones en su ascensión y marcan la misteriosa cadencia que brota de la entraña de la tierra. El sonido y la imagen se enzarzan en caprichos que cobran vida real y efectiva por el arte del realizador, en cuyas manos las cintas magnéticas experimentan metamorfosis y las imágenes se aceleran, retardan o detienen para infundirnos el misterio de los que sólo es sentimiento, sensación”<sup>326</sup>.

“Aguaespejo granadino nos muestra la conocida siguiiriya, el baile contemporáneo de las criaturas ciegas que buscan el apoyo de la tierra. La austera fotografía en blanco y negro y el montaje desamparadamente primitivo se corresponden con una técnica extraordinaria que, en este caso, es la cristalización auténtica de la sustancia contenida en el film. La fuente refleja la vida del hombre. La ilusión crece con lenta monotonía en el interior del ser humano y produce una realidad elemental y dura que le agobia exteriormente. Su existencia, bajo las duras condiciones de la vida, es un sueño de fracasos en una jaula formada, como quien dice, por las caídas en este valle de las diferencias. El ser humano avista el fin. Cuando ama a su prójimo, sobrevive.

Aquí está una muestra impresionante del sentimiento trágico de la vida, con pasión y seriedad, realizada por un español. [...] Se trata de un mensaje íntimo y lírico, transmitido mediante una audición propia y original, plástica e impresionante”<sup>327</sup>.

---

<sup>326</sup> LÓPEZ CLEMENTE, José L. *Cine Documental Español*. Madrid: Rialp Libros de cine, 1960. P. 194-195.

<sup>327</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P.131.

## **5.2. Desglose por planos de *Aguaespejo granadino***

La película comienza con siete planos dedicados a los títulos de crédito iniciales. A través de concisos intertítulos se nos informa de diversos aspectos de la misma. Primero, la producción de la película: “José Val del Omar presenta” (plano 1<sup>328</sup>); luego, la naturaleza de la misma, “Un corto ensayo audio-visual de plástica lírica” (p. 2); y, por último, la motivación que llevó al autor a realizarla: “Manifestación cinematográfica del sistema español de sonido Diáfono registrado en el año 1944” (p. 3). Tras ésta exposición, los siguientes tres títulos introducen el leitmotiv de la obra “Matemáticas de Dios” (p. 4) y “El que más da más tiene” (p. 5 y p. 6), para concluir con un último crédito en el aparece el título de la película: “Aguaespejo granadino” (p. 7). En ésta secuencia de apertura la banda de sonido arranca con un aldabonazo que da paso a una guitarra y a un tam-tam que nos acompañarán hasta el último intertítulo, momento en el que la banda de sonido estalla en vítores, oles y aplausos hasta que la imagen funde a negro.

Tras la secuencia de títulos iniciales el primer plano de la película es un torreón cuyas almenas silueteadas se recortan sobre un cielo cruzado por una caprichosa nube con forma de flecha (p. 8). Después, le siguen un par de planos de estanques: el primero de ellos, plagado de peces de diferentes tamaños y colores (p. 9); el segundo, con algunas

---

<sup>328</sup> En adelante, para simplificar la lectura, emplearemos la abreviatura “p.” para referirnos a “plano”. La numeración de los planos coincide con el esquema visual de planificación y la tabla de referencia esquemática que incluimos en el Apéndice 1. Desglose por planos de *Aguaespejo granadino*.



hojas que flotan en la superficie (p. 10), es entonces cuando en la banda de sonido comienza la voz del narrador, Teófilo Martínez: “Ciegas”.

Los siguientes planos son retratos de los gitanos de Granada. El primero es el de un niño que descorre unas cortinas (p. 11), sobre él, la voz del narrador: “Qué ciegas”. A continuación el plano de una fuente seca, cuyos surtidores tienen forma de rostro humano (p. 12) y luego una cueva, cuyas oquedades remiten a la calavera humana; del ojo derecho surge un hombre joven (p. 13) y el narrador añade: “Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo”. En el siguiente plano (p. 14) un niño gitano baila con gracia al son de las palmas de su madre, a lo que el narrador apostilla: “Bailan sin saber por qué”. Después, en contraposición con la juventud y el movimiento del niño pasamos al plano de un viejo que yace en el suelo, desmayado y apoyado en una pared (p. 15). Se inicia así un sutil discurso acerca del paso del tiempo, que continúa en los siguientes planos, en los que sus protagonistas giran sobre su propio eje delante de la cámara; primero, un hombre adulto y ciego (p. 16), luego una mujer adulta (p. 17) y para finalizar una anciana (p. 18). Estos primeros planos de los habitantes de los montes de Granada, recuerdan a las fotografías que el propio Val del Omar realizó durante su militancia en las Misiones Pedagógicas; en algunos de estos planos, las figuras humanas giran sobre su propio eje hasta los 360 grados, como si fueran piezas de escultura de bulto redondo. Estos planos son apoyados desde la banda de sonido por rozamientos mientras que el narrador indica: “Y no encuentran más razones, que las que caen de su peso” (p. 16), para después dejar paso a una voz de una mujer que acompaña a dos planos en los que también aparecen mujeres (p. 17 y p. 18): “De dos cuerpos vengo, a dos sangres voy y no soy”, respectivamente.

Tras este bloque de presentación de las gentes de Granada, pasamos a una vista de las montañas que rodean la ciudad; en el cielo las nubes y las sombras se proyectan sobre el firme y se desplazan con celeridad (p. 19), completando así el discurso sobre el paso del tiempo que hemos indicado en los planos anteriores. En la banda de sonido, por una parte el ulular del viento, por otra, la voz del narrador: “¡Dios mío! Pero qué ciegas son las criaturas, si sus razones no alcanzan ni a la sombra de sus cuerpos”. Después vemos y escuchamos un estanque con agua (p. 20) sobre el que arranca una composición de cante jondo, *El hombre está en una jaula formada por las caídas*, sonidos ambos que continuarán en los siguientes planos.

Por primera vez en la película aparece el mascarón de un surtidor con forma de rostro, del que brota un chorro de agua (p. 21); aquí se introduce el primer movimiento de cámara de la película, una panorámica vertical descendente. Este mascarón corresponde al Pilar de Carlos V, construcción que data de 1545 y se encuentra a los pies de la Puerta de la Justicia, uno de los accesos principales a la Alhambra; algunos investigadores han identificado este mascarón y los otros dos que completan el conjunto como los propios ríos de Granada: Darro, Genil y Beiro. En el siguiente plano, un niño de piedra, semidesnudo, sostiene sobre su hombro una caracola de la que brota un surtidor (p. 22); la escultura pertenece al citado conjunto de Carlos V. Después vemos una fuente de la que brota un chorro de agua, al que acompañamos en su descenso a través de una panorámica vertical descendente (p. 23); el agua cae sobre caparazón de una tortuga que nada en el estanque. El siguiente plano corresponde a un surtidor con forma antropoide del que brota agua, se realiza de nuevo una panorámica vertical descendente (p. 24). A partir de este momento, en la banda de sonido, la canción de cante jondo cambia y pasa a

*Un planeta frío tirando de mi entraña* mientras el sonido del agua continúa sin interrupción.

Un sauce cuyo tronco se divide en dos grandes ramas, recuerda los brazos humanos que imploran al cielo (p. 25). Después, a través de una lente de agua, contemplamos el rostro deformado de un joven con rictus descompuesto (p. 26), al que le sigue el plano de una joven pareja gitana que sostiene a su bebé entre los brazos (p. 27). De ahí pasamos de nuevo a la tortuga que avanza sobre las piedras de un pequeño torrente de agua (p. 28). En la banda de sonido termina el canto jondo, pero continúa el sonido del agua. En la banda de imagen con luz parpadeante, dos surtidores incrustados en un muro de piedra, forman un pequeño arroyo (p. 29); el volumen del sonido del agua descende en la banda de sonido. Después vemos a un niño que sigue a tres burros por el camino de una ladera en pendiente (p. 30). Pasamos de nuevo a la tortuga, sobre la que la cámara describe una panorámica horizontal de izquierda a derecha (p. 31); en la banda de sonido se introduce el ruido producido por un desagüe. Luego, con el sonido del tañir de unas campanas contemplamos la vista de una muralla de la Alhambra acelerada a través del sistema de filmación a intervalos (p. 32), para luego volver de nuevo a la tortuga (p. 33); en estos dos últimos planos, en la banda de sonido reaparece el narrador: “Granada es la eterna frontera de la noche a la mañana. El lugar de encuentro de la piedra con el agua”.

Tras producirse un desprendimiento de rocas a la entrada de una cueva, sale de ella una niña (p. 34) mientras el narrador indica: “La tierra florecida en Ana Zaida”. Después vemos un plano de flores, margaritas y matorrales (p. 35), al que le sigue un plano con la Estrella de David dibujada en un empedrado sobre el que se proyecta la

sombra de un surtidor (p. 36); en la banda de sonido reaparece el tañir de las campanas y el sonido de desagüe. De nuevo aparece el joven del rictus descompuesto a través de una lenta de agua (p. 37), con la orientación cambiada con respecto a su anterior aparición en el plano 26.

De ahí pasamos a un detalle de un charco de agua sobre el que se refleja un arco de los palacios nazaríes de la Alhambra (p. 38); el detalle arquitectónico se puede observar mejor gracias a una variación en la distancia focal. Después, pasamos al Patio de la Acequia del Generalife, a través de una panorámica vertical ascendente, la primera de la película (p. 39), en la banda de sonido el narrador indica: “Cristianas voces de bronce, naufragaban en la Alhambra. Por la glorieta del agua, todos los gritos del tiempo, ¡a coro!, la jaleaban”.

En el siguiente plano, se repite el juego anterior con la variación de la distancia focal, sobre un detalle de un surtidor con otra fuente de fondo (p. 40); lo mismo sucede con el plano siguiente (p. 41), aunque ahora el plano se ralentiza (p. 41C). En la banda de sonido comienzan jipíos flamencos (guitarra, cajones, voz femenina, palmeros) que se prolongan hasta que termina la sucesión de fotogramas congelados que veremos a continuación. Pasamos a una larga serie de fotogramas congelados sobre el detalle del surtidor (p. 41 a p. 59), en los que claramente se van intuyendo formas antropomórficas femeninas (especialmente desde el p. 55 al p. 59).

De nuevo contemplamos una vista general de la Alhambra desde el Sacromonte, acelerada a través de la técnica de filmación a intervalos (p. 60); en la banda de sonido, de nuevo, el tañido de las campanas. Este plano es el inicio de una serie de acelerados, en

los que el tiempo fuga hasta la noche: un torrente de agua natural que brota de un muro de piedra (p. 61) con el que termina el tañido de las campas y vuelve el sonido del agua. Después, vista general de la Alhambra (p. 62) sobre la que el narrador añade: “Huye el día, y la razón, de las fuentes de Granada”. En el siguiente plano, también acelerado según la técnica de filmación a intervalos vemos un monte del que sobresale una construcción y sobre el que anochece y asciende la luna (p. 63); en la banda de sonido vuelve el agua que continúa de aquí en adelante.

En el bloque nocturno la imagen vira a verde. El narrador afirma en los siguientes planos: “Y, con la luna, brinca la sangre, grita la savia”. El primer plano de esta secuencia nocturna es el rostro de una niña, que mira hacia arriba con los ojos cerrados, filmada a través de una lente de agua (p. 64). A este, le sigue el del joven con el rictus descompuesto por una lente de agua (p. 65), para luego pasar de nuevo a la niña, ahora suspensa; la superficie acuosa se rompe y se pone en movimiento. De ahí pasamos a una hilera de cipreses tomada con una lente de agua y distorsionada en su eje vertical (p. 67) y luego a la imagen de un arco y un jardín (p. 68), que también esta deformado mediante el mismo procedimiento; estas alteraciones en la morfología de la imagen son apoyadas desde la banda de sonido por golpes de violín.

El plano siguiente muestra a una niña suspensa mediante una lente de agua sobre la que se superponen planos (p. 69), con el sonido de una respiración. Luego, en la banda de imagen vemos un estanque sobre el que se refleja una luz (p. 70); en la banda de sonido comienza una melodía de flauta. Volvemos de nuevo a la niña suspensa (p. 71), aunque ahora se emplea la técnica de planos superpuestos, primero con los ojos cerrados y luego abiertos; de nuevo en la banda de sonido, una respiración.

Pasamos al plano de un surtidor en primer término, con cambio de distancia focal (p. 72) y de ahí a un plano un poco más abierto del mismo surtidor sobre el que se efectúa una panorámica vertical descendente (p. 73), mientras el chorro de agua cae como una cortina; en la banda de audio comienza el primer movimiento de *Noche en los Jardines de España*, de Manuel de Falla. En el plano siguiente vemos el rostro de un joven durmiendo, mientras la cámara efectúa una panorámica vertical descendente (p. 74); sobre su cara, se proyecta la sombra de una mano. En la posición final de la cámara sólo vemos la oreja del hombre. De ahí pasamos de nuevo al plano abierto del surtidor (p. 75) sobre el que se efectúa de nuevo una panorámica vertical descendente; en la banda de sonido se interrumpe *Noche en los Jardines de España*. El siguiente plano es una repetición del plano de la sombra de la mano sobre el rostro del joven dormido, con una panorámica vertical descendente, aunque ahora está ralentizado (p. 76); en la banda de sonido canta un cantaor: “Las flores no valen nada... lo que valen son tus brazos”.

Detalle de estanque con nenúfares (p. 77); por el reflejo de las almenas en el mismo podemos afirmar que se trata del Patio de los Arrayanes, situado en el Palacio de Comares, uno de los palacios nazaríes que conforman la Alhambra. Después pasamos a otro estanque con nenúfares (p. 78) y de ahí al detalle de una flor blanca de un nenúfar (p. 79), ambos con luz parpadeante; en la banda de sonido, desde este plano hasta el plano número 82, escuchamos una voz tratada: “Amor. Amor. Amor. Amor. Amor. Amor. Amor. Amor. Amor. Obedezco. Obedezco. Obedezco. Obedezco”. El siguiente plano es la imagen de María José Val del Omar, que mira hacia abajo (p. 80) al que le sigue un detalle de la rica ornamentación del interior de los palacios nazaríes con reflejos de agua

sobre las inscripciones árabes (p. 81). Volvemos después al plano de la flor blanca del nenúfar, sobre la que salpican gotas de agua (p. 82).

Pasamos a los mascarones con surtidor que habíamos contemplado al principio del film y que pertenecen al Pilar de Carlos V. Sobre ellos se incorporan caprichosas variaciones de luz parpadeante (p. 83 al p. 88) y pitidos y sonidos distorsionados en la banda de sonido; el narrador añade: “Pájaros sin alas, perdidos entre yerbas...oíd al Federico de la tierra”<sup>329</sup>. Después, arranca un tema de cante jondo tratado electrónicamente. Los siguientes planos son detalles de los artesonados del interior de un palacio nazarí de la Alhambra (p. 89 y p. 90), al que le sigue una panorámica vertical ascendente sobre un torrente que fluye hacia un desagüe (p. 91). Detalle de flores con luz parpadeante (p. 92) y después un joven en espasmo filmado a través de una lente de agua (p. 93); en la banda de sonido, se interrumpe el cante jondo tratado.

En el siguiente plano la niña mira a cámara alucinada (p. 94). Le siguen dos planos con detalles de nenúfares en un estanque con luz parpadeante (p. 95 y p. 96); en el segundo plano el cielo se refleja en el estanque. En la banda de sonido, el narrador indica: “Campanas tocando a fuego, dejan al cielo sin aire. Un techo de peces blancos, le convierten en estanque”, en el momento en el que comienza un cante flamenco. Pasamos a una vista general de la Alhambra acelerada a través de la técnica de la filmación a intervalos (p. 97).

---

<sup>329</sup> La cita parte de un poema, *Mañana*, escrito el 7 de agosto de 1918 por Federico García Lorca en Fuente Baqueros (Granada) y publicado en el *Libro de poemas*: “Escuchad los romances / Del agua en las choperas. / ¡Son pájaros sin alas / perdidos entre yerbas!”.

Durante los siguientes planos, en la banda de sonido se desgrana un corto fragmento del libreto de *El Amor Brujo*, elaborado por Gregorio Martínez Sierra para la composición musical de Manuel de Falla: “¡Soy la voz de tu destino! ¡Soy er fuego en que te abrasas! ¡Soy er viento en que suspiras! ¡Soy la mar en que naufragas! ¡Soy la mar en que... nau... fragas!”. En la banda de imagen contemplamos un estanque con reflejos de luz sobre su superficie (p. 98), seguido de un plano detalle de los peces multicolores que nadan en él estanque (p. 99) y de un *zoom in* rápido a una de las techumbres que rodean el Patio de los Leones (p. 100). Después, la niña de los planos anteriores sumerge su rostro en la superficie acuosa rompiendo el reflejo (p. 101), en un plano ralentizado; en la banda de sonido el canto flamenco se interrumpe. Pasamos al rostro del hombre joven que sonríe con el rostro distorsionado por una lente de agua (p. 102) y de ahí a un nuevo detalle de los peces multicolores que nadan dentro de un estanque (p. 103), para volver al reflejo de la niña con grandes sombras en las cavidades oculares (p. 104); el agua ondea y ella alza la cabeza, con los ojos cerrados. Estos tres planos son complementados desde la banda de sonido por escalas descendentes; además, el plano de la niña es acompañado por el sonido de un arpa sincronizada y un piano.

De ahí pasamos a reflejos de diversos elementos arquitectónicos que componen la Alhambra, sobre todo detalles del Palacio de Comares (p. 105 a p. 108); en la banda de sonido, el narrador añade: “¡Siempre! Se naufraga siempre... dice una voz razonable. En el palacio de agua, una oración, sobresale”, momento en el que comienza un nuevo tema de canto jondo.

Los dos planos siguientes son detalles de dos ventanas diferentes que pertenecen presumiblemente al interior de algún palacio nazarí. La primera está ornamentada con



motivos geométricos (p. 109), mientras que la segunda muestra la Estrella de David (p. 110). El plano siguiente es un detalle de la sonrisa del joven con el rostro deformado por una lente de agua (p. 111), al que le sigue un detalle del agua de un estanque en la que se refleja un sauce (p. 112); en la banda de sonido se interrumpe el cante jondo.

El siguiente plano muestra con una panorámica vertical descendente una pequeña cascada natural (p. 113). Le sigue el plano de un ciprés que sobresale tras un tejado que se recorta sobre el cielo nuboso (p. 114). En la banda de sonido, a la presencia de agua, se une el arranque de un tema musical. A continuación, en la banda de imagen vemos un plano que muestra una estampa desoladora de la vegetación con ciprés de fondo (p. 115), al que le sigue el plano de un cerro de nubes que cruza el cielo (p. 116). Después, en una fuentecilla apreciamos el movimiento de los surcos concéntricos del agua (p. 117) y pasamos a una vista general de Sierra Nevada (p. 118) antes de que la pantalla funda a negro. A continuación, un sauce se refleja en la superficie de un estanque mientras que en la banda de sonido aparece una trompetilla. Después vemos una vista general de la ciudad de Granada desde la Alhambra acelerada a través de la filmación a intervalos (p. 120) y que pone fin al segmento nocturno y al virado a verde que lo ha identificado. En la banda de sonido la música se interrumpe.

Continuamos con una vista desolada con montañas de fondo donde el cielo predomina en la composición; el sol aparece (p. 121). De ahí pasamos a una neblinosa vista general de las montañas con la ciudad granadina en sus faldas (p. 122) y a un detalle de los ojos entristecidos de uno de los mascarones de piedra que pertenecen al Pilar de Carlos V (p. 123). A continuación, a través de un majestuoso arco vemos, de fondo, una de las torres de la Alhambra con ciprés (p. 124).

Continuamos con las vistas generales de Granada desde la Alhambra. A través de acelerados por la técnica de la filmación a intervalos, las sombras se retiran de la ciudad al amanecer (p. 125 a p. 128). Después, también con la imagen acelerada, vemos una vista de la Alhambra con las ramas de un árbol desnudo en primer término (p. 129); una vista que parece tomada desde el barrio árabe del Albaicín. A continuación, contemplamos un plano que en primer término presenta las ramas desnudas de un árbol y en segundo, bajo una campana, la inscripción: “Todo para todos” (p. 130); esta inscripción es la leyenda que aparece escrita en la puerta de la central granadina de las Escuelas de Ave María, fundadas por el padre Manjón.

En la banda de sonido, el narrador declama a partir de éste plano: “Borda el sol flores de... bulto y derrama su alegría hasta el fondo del... barranco. Quiere besar... al prodigio, que allí quedó bien sembrado. La escuela donde se enseña sin... esperar a la luna y a plenas luces del día...a fugarse a los gitanos, con las pupilas abiertas”. Mientras, en la banda de imagen vemos como sobre una tapia una tapia con vegetación, se retiran las sombras (p. 131) aceleradamente a través de la filmación a intervalos. En el siguiente plano, una niña bebe de una fuente (p. 132) y después vemos un *zoom in* rápido hacia Sierra Nevada; en primer término, ondea una cortina traslúcida (p. 133). A continuación vemos el plano de un torrente de agua que baja por una pequeña cascada de piedra (p. 134) y después contemplamos con cámara al hombro y gran angular el rostro de una mujer que ladea la cara (p. 135).

Después, pasamos a un par de planos que tienen el movimiento invertido. El primero de ellos es el baile de dos peonzas que parecen inmóviles en su velocidad. Mientras que una peonza baila, entra en plano otra, que se levanta y comienza a bailar

junto a la primera (p. 136). A continuación, contemplamos la superficie de un estanque con los círculos concéntricos del agua “invertidos (p. 137). Aquí el narrador introduce el que es el leitmotiv de la cinta: “El que más da... ... más tiene... Matemáticas de Dios”; simultáneamente vuelven los sonidos de agua.

En la banda de imagen, volvemos al baile de las peonzas, en el que la segunda peonza baila delante de una tortuga (p. 138), mientras la cámara describe una panorámica horizontal, de derecha a izquierda. Después, de nuevo con cámara al hombro y angular, la cámara se aleja del rostro de la mujer joven que habíamos visto antes (p. 139). En el siguiente plano, un montón de hojas arden (p. 140) y después vemos como un joven abre los ojos, a través de la superposición de planos y mira hacia arriba (p. 141), para pasar a un muro en negativo en el que leemos la siguiente inscripción: “El que más da más tiene. Matemáticas de Dios” (p. 142); en la banda de sonido, el narrador repite: “El que más da, más tiene. El que más da... más tiene. Más tiene”.

Pasamos a un plano con una panorámica vertical descendente de un arroyo natural que cae entre hojas (p. 143) y de ahí al rostro de una gitana a la que sólo vemos hasta el labio superior (p. 144). A continuación, se introducen truenos en la banda de sonido, mientras que en la banda de imagen, a través de una panorámica vertical ascendente contemplamos las afiladas hojas de las pitas silvestres que apuntan al cielo (p. 145) y después, un tronco con flores en primer término, con pitas silvestres de fondo, de nuevo con una panorámica vertical ascendente a la que se incorpora el temblor de la luz parpadeante (p. 146).

En la banda de sonido Val del Omar introduce un famoso fragmento de *Asturias (Leyenda)* de la *Suite Española Op. 47* del compositor Isaac Albéniz, que se prolonga en los siguientes planos al igual que la siguiente sentencia del narrador: “En el aire... palpitando... la alegría de los cielos y la tierra”. En la banda de imagen vemos una vista general de las montañas de Sierra Nevada, con montes de pinedas temblorosas con el sistema de oscilación lumínica (p. 147). Después, a través de una panorámica vertical ascendente vemos el chorro de agua de un surtidor que eleva una esfera plateada sobre la que se refleja un jardín (p. 148). Pasamos a una nueva vista de Granada desde la Alhambra (p. 149) filmada a intervalos, y volvemos al chorro de agua de un surtidor sobre el que se eleva una esfera plateada en la que se refleja un jardín de la Alhambra (p. 150); este plano es una repetición del plano 148, aunque es más largo, por lo tanto también incorpora una panorámica vertical ascendente. De nuevo pasamos a una vista de Granada desde la Alhambra, acelerada a través de la filmación a intervalos y tratada con luz parpadeante (p. 151); en la banda de sonido, la voz invertida de una mujer: “En el aire, palpitando, la alegría de los cielos y la tierra”, junto con campanas y truenos que se prolongan en los siguientes planos.

En la esfera plateada que hemos visto anteriormente contemplamos otro reflejo (p. 152) y de ahí pasamos a una vista de los campos de Granada con un árbol en primer término (p. 153) para volver a la misma vista general acelerada de Granada del plano 152, pero a otra hora del día (p. 154). En la banda de sonido, se interrumpe la música de guitarra española y una voz tratada repite: “Misterio, vivimos en pleno misterio y Misterio. Pleno misterio. Misterio”, mientras en la banda de imagen contemplamos un pantano que en primer término tiene las ramas desnudas de un árbol (p. 155). A

continuación, en el mismo pantano advertimos que un hombre está crucificado sobre un aspa, de espaldas (p. 156). El narrador indica, en la banda de sonido: “Misterio es que... la leche brote generosa”.

El siguiente plano muestra como una madre amamanta a su bebé con luz parpadeante (p. 157); en la banda de sonido la escuchamos entre besos: “¡Pero qué bonito es mi niño! ¡Ay, Dios mío de mi alma! ¡Si me lo voy a comer!”. En la banda de imagen, vemos un plano que se eleva tomado con cámara al hombro de flores, margaritas y matorrales (p. 158) y diversas vistas aceleradas a través de la filmación a intervalos de Granada desde la Alhambra (p. 159), los montes de Granada con formaciones nubosas que dominan la composición (p. 160 y p. 161); en la banda de sonido, escuchamos el piar de pájaros mientras el narrador indica: “Misterio es que el sol levante a la hierba. Misterio es que se levante el agua. Malas entrañas y estrellas, ¡dejadla... subir!”.

A continuación, la gitana del plano número 144 mira el cielo (p. 162) y volvemos a contemplar la arquitectura de la Alhambra reflejada en un charco de agua (p. 163); en la banda de sonido comienza un tema de cante jondo. En la banda de imagen asistimos a un desfile de planos de surtidores con agua. Primero, contemplamos una galería de arcos del interior de uno de los palacios nazaríes, con surtidor de fondo (p. 164), seguido de una fuente con surtidor al ras del agua del que brota un chorro generoso (p. 165) que está situada en el Patio de la Acequia, en el interior del Generalife. En la banda de sonido se interrumpe el cante jondo y el narrador declama: “¡Dejadla bailar! ¡Dejadla... sola!” y se reinicia al cante jondo, mientras que en la banda de imagen vemos un jardín, dentro de un pequeño estanque con un pedestal de piedra, sobre el que hay un surtidor del que emana un chorro de agua (p. 166); seguramente esté localizado en el Patio de la Sultana o de los

Cipreses, en el interior del Generalife. Después, vemos el chorro de agua de otro surtidor sobre un fondo con cipreses (p. 167) y, a través de una ventana compuesta por dos arcos, el chorro de agua de un surtidor (p. 168); se trata del Mirador de Lindaraja o Daraxa. Continuamos con el chorro de agua de un surtidor situado dentro de un patio, con una columna en primer término (p. 169) y de ahí pasamos a otro patio, con un chorro de agua que brota de un surtidor, con ciprés y elementos arquitectónicos de fondo (p. 170). Después, con una panorámica vertical descendente, vemos un pedestal de piedra del que brota un chorro de agua; bajo este, dos pequeños surtidores (p. 171) que pertenecen al Patio de la Sultana o de los Cipreses, en el interior del Generalife. El siguiente plano pertenece al mismo patio y es un detalle de cuatro surtidores de los que brota agua elevándose progresivamente (p. 172). Después vemos dos hileras de surtidores enfrentadas, cuyos chorros de agua varían de intensidad; pertenecen al Patio de la Acequia de el Generalife (p. 173). De ahí pasamos a una vista general del Patio de la Sultana o de los Cipreses del Generalife, un jardín repleto de surtidores de distinta intensidad y potencia (p. 174) y al detalle del chorro de agua de un surtidor, con el fondo que pertenece al Patio de los Leones, fuera de foco (p. 175). En la banda de sonido escuchamos palmas, sonidos invertidos y sincopados, mientras empieza un tema de cante jondo, que continúa en los siguientes planos.

En la banda de imagen se suceden dos planos con panorámicas verticales de diferente orientación. Primero, seguimos la ascensión del chorro de agua de un surtidor del Patio de los Leones, con el fondo fuera de foco a través de una panorámica vertical ascendente (p.176); después con una panorámica vertical descendente vemos, un pedestal de piedra del que brota un potente chorro de agua, sobre un fondo de vegetación

abundante (p. 177). A continuación vemos un pequeño surtidor brota un chorro de agua minúsculo (p. 178), seguido por un surtidor que lanza el agua a gran altura; de fondo, una hilera de cipreses (p. 179).

A continuación, los siguientes planos están todos tomados según la técnica de luz parpadeante. Primero, una estatua alada (p. 180), a la que le siguen un anciano y un niño que miran atentos fuera de campo (p. 181), para volver de nuevo a un detalle de la estatua alada (p. 182). En la banda de sonido termina el canto jondo y el narrador declama en los siguientes planos: “Aquí...la tenéis suspensa. Suspensa... suspensa... estancada... estancada... Prisionera en el camarín... de su cultura”. Mientras, en la banda de imagen, pasamos a una nueva vista general de los montes que rodean Granada (p. 183) y a dos vistas generales de la propia ciudad andaluza (p. 184 y p. 185); en este punto terminan los planos con luz parpadeante y pasamos a un nuevo reflejo de la arquitectura de un patio de el Generalife, un estanque (p. 186) y a una vista general del mismo patio con un estanque en el centro y cipreses en los laterales, filmados con la técnica de luz parpadeante (p. 187). De ahí pasamos al detalle de uno de los sistemas hidráulicos de la Alhambra (p. 188) y un plano detalle tomado cámara al hombro de una de las inscripciones árabes que plagan las estancias palaciegas de la Alhambra; el movimiento del plano sigue el orden de lectura árabe, de derecha a izquierda. En la banda de sonido, el agua vuelve de nuevo, omnipresente.

Después se nos muestra una vista simétrica del Patio de los Arrayanes tomada desde el interior del Palacio de Comares (p. 190) y una vista simétrica del Patio de los Leones, tomada desde el interior de la estancia palaciega, en la que destaca, en el centro, la canalización de agua (p. 191). En la banda de sonido, entra una música de fondo y el

narrador afirma hasta el plano 194: “Aguaespejo de la vida. Subir. Subir y subir. Subir... Subir... y subir”. Mientras, en la banda de imagen, vemos el surtidor del Patio de los Leones: a través de una panorámica vertical ascendente, vemos el detalle de un surtidor con chorro de agua (p. 192) y al detalle de la ascensión de un chorro de agua que brota de un surtidor, a través de una nueva panorámica vertical ascendente (p. 193).

A continuación vemos una vista general de la Alhambra donde el cielo despejado domina la composición cuya luz parpadea (p. 194) y pasamos a un plano de la Puerta de la Justicia, uno de los accesos principales a la Alhambra, también filmada con la técnica de la luz parpadeante (p. 195). El siguiente plano es un *zoom in* rápido hacia una estancia superior con ventanas arqueadas, que pertenece al Patio de los Leones (p. 196). Después pasamos al rostro de hombre barbudo que mira hacia arriba fuera de campo, con luz parpadeante (p. 197). Luego, vemos el detalle de chorro de agua con un tejado triangular de fondo del Patio de los Leones, sobre el que la cámara describe una panorámica vertical primero ascendente y luego descendente (p. 198). En la banda de sonido, junto con la música de fondo, el narrador declama: “Hasta caer. Caer. Retornar”, y la música de fondo se interrumpe.

Volvemos al rostro del hombre barbudo que ahora mira directamente a cámara; además del temblor lumínico, la cámara describe una panorámica vertical ascendente de tal modo que al final de su recorrido no vemos la boca del hombre (p. 199).

A continuación contemplamos una piedra tallada por la que resbala agua sobre la que la cámara describe una panorámica vertical descendente (p. 200). Tanto este plano



como el siguiente, un detalle de los leones del Patio de los Leones (p. 201), están registrados con la técnica de la luz parpadeante.

Después vemos un detalle del chorro del agua de un surtidor, con al menos cuatro fotogramas congelados (p. 202) y al rostro del joven distorsionado por el empleo de una lente de agua, ahora en distensión (p. 203). En la banda de sonido, entra la nueva música de fondo, una variación de la anterior donde la guitarra, las castañuelas y el cajón se sincronizan con la imagen.

En la banda de imagen, anochece sobre la vista de un monte. Sale la luna, y asciende con rapidez, para quedar al final un pequeño intervalo en negro (p. 204); el plano acelerado ha sido tomado con la técnica de filmación a intervalos. En la banda de sonido termina la música anterior y el narrador afirma: “¡Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo! ¡Dios! ¡Dios!”, y entran de nuevo los sonidos de agua.

Volvemos al rostro del hombre barbudo que ya habíamos visto en los planos anteriores. Ahora, junto con la luz parpadeante, la cámara describe una panorámica vertical descendente, que termina en la dentadura del hombre, mientras él cierra los ojos (p. 205). Después, volvemos al detalle del chorro de agua de un surtidor con un tejado triangular fuera de foco de fondo que pertenece al Patio de los Leones, a través de seis planos congelados diferentes que van encadenándose; la imagen, con forma antropomórfica, sugiere una virgen y una folclórica taconeando (p. 206 a p. 211).

En el siguiente plano, una niña mira hacia arriba fuera de campo, suspensa (p. 212). Después el joven que ya habíamos visto en el plano número 141 abre los ojos a través de una superposición de planos (p. 213) y pasamos a una vista acelerada de un

monte con vegetación, sobre todo cipreses, mientras las nubes cruzan el cielo (p. 214). Mientras, en la banda de sonido, ya sin sonidos de agua, el narrador aclama: “Amor. ¡Qué ciegas estando tú... tan abierto!”, y entra la música final, rica en violines.

A continuación, en la banda de imagen, volvemos al plano de la niña suspensa, que alcanza el éxtasis gracias al ralentizado (p. 215) y de ahí pasamos a la misma vista del monte con cipreses que hemos visto anteriormente, aunque ahora está también ralentizada (p. 216). En la banda de sonido Val del Omar combina dos composiciones que pertenecen a *El Amor Brujo* de Manuel de Falla, *Pantomima* y *Danza ritual del fuego*, que concluye con una cadencia prolongada. En la banda de imagen se inserta el intertítulo “Sin Fin” (p. 217), que rota sobre su propio centro antes de fundir a negro y poner así fin a la proyección de *Aguaespejo granadino*.

### **5. 3. Precedentes de *Aguaespejo granadino***

La obra de Val del Omar, acaso por ser escasa, goza de gran uniformidad. Tanto es así que antes de adentrarnos en el análisis de *Aguaespejo granadino* tendremos que referirnos a dos precedentes directos estrechamente relacionados con la obra que vamos a analizar.

El primer precedente evidente que encontramos en la obra de Val del Omar es el cortometraje *Vibración de Granada*, realizado en 1935, dos décadas antes de que

comenzara la empresa de *Aguaespejo granadino*. A pesar de los veinte años que separan las dos películas, ambas comparten localizaciones –Granada y el Albaicín, la Alhambra y el Generalife– y los motivos frente a los que coloca su cámara –los surtidores de agua y las fuentes, así como el retrato de los habitantes de Granada–.

En segundo lugar, nos referiremos a un precedente más próximo a la realización de *Aguaespejo granadino*. Se trata del desarrollo del guión *El mensaje de Granada*, fechado en febrero de 1951, una alegoría bíblica alucinada en la que Val del Omar había previsto aplicar la técnica del sonido diafónico, cuya primera patente se remonta al año 1944. En este documento de difícil seguimiento y meticulosa preparación, encontramos por primera vez el caldo de cultivo de las ideas e ideales valdelomarianos que finalmente cristalizaron en las imágenes de *Aguaespejo granadino*: las referencias a la caída y el constante anhelo de ascensión, la ceguera colectiva, el erotismo místico, la condena a una sociedad de consumo embrionaria en la que Val del Omar intuye peligros nefastos, etc.

*El mensaje de Granada* fue descrito por Val del Omar como un Auto Sacramental Invisible. Se trata de una pieza sonora con dos canales de sonido y ocho focos sonoros dispuestos en círculos, a los que habría que añadir maquinaria para producir efectos lumínicos, con llamas y colores, y efectos olorosos. Val del Omar, que presentó el proyecto en el Instituto de Cultura Hispánica, lo define del siguiente modo:

“Acabo en este instante de dar por terminada la obra que durante tres años he venido construyendo [...]. La comencé en Granada el día del corpus de 1949. El pasado año la registré en el Colegio del Patriarca de Valencia y luego en Barcelona. Y ahora la termino, después de seis meses de trabajo personal ininterrumpido en los Estudios Augustus Films. No es

cinematográfica ni radiofónica. Es un nuevo espectáculo poli-perifónico, que se presta a grandes manifestaciones populares religiosas”<sup>330</sup>.

### 5.3.1. *Vibración de Granada* (1935)

*Vibración de Granada* constituye el último testimonio de la militancia misionera y pedagógica de Val del Omar y, a la vez, se trata de su primera obra filmica íntegramente personal. Para su producción contó con los recursos técnicos de las Misiones Pedagógicas, aunque actuó al margen de las necesidades de promoción y registro habituales de estas:

“*Vibración de Granada*, la única película que él consiguió salvar de la debacle de la Guerra Civil, seguramente porque no la realizó para las Misiones sino para él mismo *en dos consecutivos días del mes de julio* de 1935. [...] Como Val del Omar no tiene que testimoniar la labor de las Misiones Pedagógicas puede dar rienda suelta a las visiones más íntimas que alentaron su *Asociación Creyentes del Cinema* en 1935”<sup>331</sup>.

En este cortometraje mudo rodado a dieciséis imágenes por segundo, Val del Omar inicia el tránsito al documental poético o elemental y se distancia de concepción clásica de documental:

---

<sup>330</sup> VAL DEL OMAR, José. *Carta a Alfredo Sánchez Bella - 24 septiembre de 1951*. En: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). *Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar*. Madrid: Ediciones de La Central (MNCARS) y Universidad de Navarra, 2010. P. 180.

<sup>331</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (comisario). *Galaxia Val del Omar*. Madrid: Instituto Cervantes, 2004. P. 175.

“De entrada, hay que decir que no se trata de un documental, aunque sus materiales remiten a ese género. No hay ninguna voluntad de reflejar aspectos concretos de Granada o de utilizar un enfoque (histórico, social, cultural...) propio del género. Por otro lado, sus débiles nexos argumentales tampoco permiten encasillar este trabajo en los géneros de ficción”<sup>332</sup>.

“[VDO] Construye una obra lírica de refunda conmiseración social, denunciando de forma poética el gran error urbano de Granada que enterró uno de sus dos ríos para *modernizarse*”<sup>333</sup>.

Su valor como predecesor de *Aguaespejo granadino* reside en que Val del Omar filma por primera vez los retratos de las gentes de Granada, así como la arquitectura acuosa de la Alhambra y el Generalife, elementos ambos que dominan gran parte del metraje. Como veremos estos motivos estarán presentes en la obra de Val del Omar hasta las últimas filmaciones domésticas en Súper-8 y serán el núcleo de *Aguaespejo granadino*. Pero el valor de la película como predecesora de *Aguaespejo granadino* no se limita solo a los motivos filmados, también tenemos indicios de que Val del Omar ya interpretaba en aquella época la exhibición de sus obras, de modo similar a como lo hará posteriormente. Así, como indica Eugeni Bonet: “Según una nota inscrita en la lata, Val del Omar pretendía que el film se proyectara con un filtro verde para tinter uniformemente sus imágenes. Consta así mismo que sonorizaba su proyección con discos, aunque no se conocen más detalles”<sup>334</sup>. Este mismo filtro verde será utilizado para tinter el segmento nocturno que ocupa la parte central del metraje de *Aguaespejo*

---

<sup>332</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*. Director: Antonio Lara. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Madrid, 1995. P. 262.

<sup>333</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (comisario). *Galaxia Val del Omar*. Madrid: Instituto Cervantes, 2004. P. 26.

<sup>334</sup> BONET, Eugeni. *Vibración de Granada* [en línea]. [Barcelona]: 2002 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

*granadino*<sup>335</sup>; además, el color verde, es el color tradicional del Islam, probablemente por su asociación con la naturaleza.

*Vibración de Granada* consta de 371 metros y fue rodada durante dos días consecutivos de julio de 1935. Tiene una duración aproximada de quince minutos y se compone de dos partes claramente diferenciadas.

“Gonzalo Sáenz de Buruaga sintetiza el contenido del film del siguiente modo: “[Val del Omar] Construye una obra lírica de profunda conmiseración social, denunciado de forma poética el gran error urbano de Granada que enterró uno de sus dos ríos para modernizarse”<sup>336</sup>.

En la primera parte de la película, Val del Omar articula un largo prólogo centrado en la Alhambra; para presentarla, introduce los siguientes rótulos:

**RÓTULO:** Fortaleza.

**RÓTULO:** Palacio.

**RÓTULO:** Paraíso.

**RÓTULO:** hace seis siglos fue la Alhambra.

A partir de aquí la película recorre con detalle y sin orden establecido, diferentes estancias y jardines de la Alhambra y el Generalife con el agua canalizada como protagonista. Val del Omar filma los motivos del conjunto monumental granadino de manera casi idéntica a como lo hará veinte años después en *Aguaespejo granadino*: los peces en el estanque y los reflejos de la arquitectura sobre su superficie, los ricos

---

<sup>335</sup> Véase Apéndice 1. Desglose por planos de *Aguaespejo granadino*. Planos número 64 al 120.

<sup>336</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (comisario). 2004. P. 177.

mocárabes y las inscripciones árabes, las fuentes y los surtidores en ascensión, el patio de la Acequia con sus dos hileras de surtidores frente a frente y el Patio de la Sultana o de los Cipreses –ambos en el Generalife– o el Patio de los Leones de la Alhambra. No obstante, también debemos destacar que en la película también se registran motivos aéreos como un avión o palomas volando, elementos que no aparecerán en la filmografía posterior de Val del Omar.

La segunda parte de la película comienza a partir de la inserción del rótulo que contiene el título del film. A continuación de este, Val del Omar introduce con el rótulo “Sal, luna y agua”, una digresión en la que una anciana cuenta a cámara, con evidente sufrimiento, su trágica historia de ecos lorquianos<sup>337</sup>; puesto que la cinta es silente, no la podemos escuchar, de ahí que los planos de su rostro se intercalen con rótulos del siguiente modo:

**RÓTULO:** Una madrugada

PM Corto ANCIANA con panorámica descendente a sus manos.

**RÓTULO:** sus manos solas

**RÓTULO:** amortajaban los 19 jazmines de su hija cuajada.

PP ANCIANA.

**RÓTULO:** Las moscas ya pueden con su pellejo.

PM Corto ANCIANA.

---

<sup>337</sup> Val del Omar recordará esta secuencia en sus últimos años de vida: “Hace 50 años de esta imagen. Medio siglo hace que esta mujer hablaba de su hija en la puerta de su casa, en el vislumbre del pueblo alto de Sierra Nevada (Las Alpujarras)”. VAL DEL OMAR, José. *Bases de la publicidad y reclamo para el espectáculo*. [Manuscrito]. S.l.: 1981-1982, página única.

Para finalizar esta digresión, de nuevo se aparece el rótulo “Sal luna y agua”. A continuación, se nos presenta la ciudad de Granada y especialmente el Albaicín y sus cármenes. Los detalles de las ventanas, celosías y tejados se intercalan con los retratos de sus habitantes: niños, gitanas, agricultores, herreros... Los siguientes rótulos completan este bloque:

**RÓTULO:** La ciudad no podía vivir con este sentimiento y cubrió su río.

**RÓTULO:** Pero a los sabios les quedaba un montaje de aljibes y arcángeles.

**RÓTULO:** y los cuajaron de tapias.

Para finalizar la película, Val del Omar introduce el enigmático rótulo “Una nueva luz”, seguido de un plano con la luna llena enmarcada por una ventana. Estos dos planos parecen un precedente del intertítulo “Sin Fin”, característico de su obra posterior, puesto que en vez de anunciar el final de la película, parece dejarla abierta al transcurso del tiempo<sup>338</sup>.

Si observamos *Vibración de Granada* desde una perspectiva de conjunto el resultado es desigual. Aunque se trata del punto de partida cinematográfico de los motivos que acompañarán a Val del Omar hasta el final de sus días, el resultado formal es descuidado y diferente a los resultados que obtendrá dos décadas después con *Aguaespejo granadino*. Los planos, muy dinámicos, presentan una composición poco elaborada y están tomados mayormente sin trípode, en un movimiento y una búsqueda constante que suele fugarse

---

<sup>338</sup> Javier Codesal indica que esta expresión podría provenir del último verso de una canción de Juan Ramón Jiménez: *Patio primero: SILENCIO. Sólo queda / un olor de jazmín. / Lo único igual a entonces, / a tantas veces luego... / ¡Sinfin de tanto fin!*



hacia el cielo. En cuanto al montaje, todavía es tosco y los planos apenas se relacionan entre sí. La ausencia de vínculos narrativos entre las imágenes impide tanto la progresión que caracterizará las obras de madurez de Val del Omar, como la articulación rítmica de los planos. Así, cada plano remite sólo a sí mismo y su duración parece ser exclusivamente determinada por su propio tiempo de lectura. De hecho, parece que en ciertos puntos del metraje la película ha sido montada en la misma cámara durante la filmación.

Estos hechos, más allá de la crítica, dan testimonio de la improvisación y rapidez – recordemos una vez más que tan solo contó con dos jornadas de rodaje– con la que Val del Omar afrontó la filmación del proyecto e inició su personal búsqueda de nuevas fronteras cinematográficas. A pesar de ello, el valor de esta obra primitiva, este elemental primigenio de Val del Omar, es indudable: “*Vibración de Granada* representa, en definitiva, la primera tentativa de plasmar un universo temático (con una escritura que remite al discurso poético) que, aunque en estado embrionario, ya es posible percibir con claridad”<sup>339</sup>.

Manuel Villegas López, en una reseña crítica con fecha del 23 de marzo de 1935, indica que la *Vibración de Granada* se estrenó durante una sesión del Cineclub GECI – Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes– en Madrid, en 1935:

“En la sesión del Cineclub GECI celebrada esta tarde en el cine Tívoli, se han proyectado, en la primera parte del programa, dos films documentales de José Val del Omar: *Santiago de Compostela* [desaparecido] y [*Vibración de*] *Granada*. Dos films de 16 milímetros, es decir, de paso estrecho, realizados para las Misiones Pedagógicas, en las que Val del Omar ha trabajado durante mucho tiempo. Dos films que son una auténtica revelación. Realizados con una pequeña cámara, revelados sin variación de luces, con todas las dificultades del aficionado y todas las desventajas de la improvisación, estos dos films son dos obras de arte. Especialmente *Granada* es, simplemente, algo magnífico de concepción, de

---

<sup>339</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1995. P. 265.

realización, de movimiento de cámara y de toma de vistas desde ángulos llenos de sentido. Tienen ambos una fuerza y un poder artístico como hasta hoy no se ha alcanzado en España, que nosotros sepamos. [...] En José Val del Omar hay un gran realizador, al que debe dirigirse la atención de todos, y especialmente de los que creemos –ya lo hemos dicho aquí– que el cinema español ha de surgir así: del gesto individual de un joven que, con una cámara bajo el brazo, se lanza a recorrer los caminos de España, y a recorrerlos como lo ha hecho Val del Omar: llevando la cultura a los ignorados pueblos españoles”<sup>340</sup>.

José Val del Omar volverá a rodar en su ciudad natal dos décadas después de *Vibración de Granada*. Para ello revisitará los lugares en los que realizó este cortometraje e incorporará sus últimos avances técnicos en el campo del sonido: la diafonía. El resultado, *Aguaespejo granadino*, será cuanto menos, revelador.

### **5.3.2. El mensaje de Granada (1951)**

*El mensaje de Granada* es el desarrollo de un guión original de José Val del Omar fechado en febrero de 1951, en Madrid. El guión consta de un total de 57 páginas mecanografiadas que presentan numerosos tachones y añadiduras manuscritas. En el documento no hay referencia alguna de si se trata de una primera versión del guión o de una versión más o menos definitiva del mismo. Por su fecha de realización, 1951, es decir, un año después de que Val del Omar comenzara la preproducción de la película y

---

<sup>340</sup> VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Cine amateur* [en línea]. [Madrid]: Espectador de sombras. Crítica de films, 23 de marzo de 1935 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

la inclusión de la diafonía como sistema de reproducción del sonido, nos inclinamos a pensar que este guión fue una de las bases sobre la que Val del Omar comenzó a desarrollar *Aguaespejo granadino*, película de la que no conservamos guión alguno.

*El mensaje de Granada* es un texto digresivo, una alegoría bíblica, alucinada y delirante, que comienza con el Génesis y culmina con la muerte de su protagonista. El conjunto no está organizado como un guión cinematográfico ni radiofónico estándar. Sin embargo, como comprobaremos en breve, Val del Omar especifica en las acotaciones que realiza instrucciones que se refieren a la sala cinematográfica, lo que no deja lugar a dudas de cual sería el lugar de recepción de la obra por parte del público.

El tratamiento de *El mensaje de Granada* se estructura en tres columnas. La primera columna numera las diferentes secuencias que se extienden desde la primera a la número 263. En la segunda columna se presentan las acciones y los diálogos, así como las anotaciones para la interpretación en sala. En la tercera columna, Val del Omar anota las instrucciones para la reproducción del sonido diafónico. De ahí, que cada sonido y cada diálogo vayan acompañados del correspondiente canal –A, B o ambos al unísono– por el que se deberán reproducir a través de un total de siete altavoces estratégicamente repartidos en la sala. A su vez, en una parte amplia del guión, engloba algunas de estas secuencias en apartados más amplios –numerados del uno al doce–, aunque no se especifica cuál es el fin de esta organización que dista de ser exhaustiva y por lo tanto no aporta coherencia al conjunto del guión.

En cuanto al contenido del tratamiento, resulta complejo sintetizarlo a causa de propia naturaleza digresiva, pero su análisis es imprescindible puesto que en este

documento aparecen por primera vez motivos y sonidos, situaciones y conceptos que se consolidarán pocos años después en *Aguaespejo granadino*. Por ello, a continuación se presenta un resumen de las acciones que componen *El mensaje de Granada*.

### 5.3.2.a. Resumen del tratamiento de *El mensaje de Granada*

El clamor de unas trompetas y un órgano inunda la sala cinematográfica. Varía la luz de la sala y, al fondo, se ilumina una lámpara votiva<sup>341</sup>. La voz de un hombre anuncia el intervalo en el que discurrirá la obra:

“Hombre, enérgico:

Del principio al fin...”<sup>342</sup>.

Acompañados de timbales un coro de voces de hombre, en un tiempo y un espacio no definidos, expresan diferentes motivos para la alegría:

“Hombre anterior, muy silbante:

¡Alégrate de poder ser Dios!”<sup>343</sup>.

---

341 Este tipo de lámpara, que pertenece al imaginario de los actos religiosos, debería colgar del techo por encima de la cabeza de los espectadores, aunque Val del Omar no da ninguna indicación al respecto.

342 VAL DEL OMAR, José. *El mensaje de Granada*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1951, 57 páginas. P.1. La utilización de mayúsculas o minúsculas, así como los signos de puntuación y los subrayados pertenecen a Val del Omar. Las partes tachadas en el original aparecen aquí entre paréntesis.

343 Ibid. P. 2.

Los ecos de las voces se funden con el latido de un par de respiraciones agitadas y sensuales que pertenecen a El Hombre y La Mujer, “nuestros primeros padres”<sup>344</sup>. Al momento, comienzan a separarse el uno del otro, con patente angustia. Ambos caen entre el los gritos de una multitud y una charanga compuesta de bocinas de coche; un orador político expone a la multitud las razones para tal castigo:

“Tribuno, enérgico, hablando a multitudes:

¡Camaradas!... Todo lo teníais, teníais lo justo,  
y comísteis para ser más de lo que erais...”<sup>345</sup>.

El Hombre y La Mujer, se susurran desesperados declarándose su amor. Él Hombre reclama:

“EL HOMBRE, angustiado alejándose:

¡Me pesa! ¡Dios mío, arráncame del suelo. [...]  
¡Quiero subir como la hierba y la llama!”<sup>346</sup>.

La mujer desaparece; el hombre queda a merced de un tanque mientras el percutir de las ametralladoras lo inunda todo. Aparece otro hombre y le ayuda a ponerse a salvo. En este punto se inicia una parte en la que se critica la sociedad de consumo a través de un Negociante, el antagonista de la historia, que niega a Dios en pos de la sagrada competencia:

“NEGOCIANTE, tajante, enérgico, pero malicioso:

---

<sup>344</sup> Aunque en ningún punto del guión se especifica que la pareja protagonista sean Adán y Eva, esta afirmación y el contexto en el que se desarrolla el resto del guión, así nos lleva a pensarlo.

<sup>345</sup> Ibid. P. 3.

<sup>346</sup> Ibid. P. 7.

La fruta ácida de nuestros escaparates  
provocará verdaderas tragedias”<sup>347</sup>.

A continuación, se establece una conversación a múltiples bandas en la que se suceden en cascada diferentes personajes de rasgos arquetípicos: Intelectual, Músico, Filósofo, Existencialista y una Mujer sin brazos. La sucesión concluye con el Jefe de Ventas, por encima de todos ellos:

“JEFE VENTAS, enérgico, ladino:  
Nuestro deber se concreta en: masticarles las ideas,  
los pensamientos y las emociones... insinuando,  
estimulando, exacerbando, y si es preciso...”<sup>348</sup>.

A continuación pasamos a un bar, donde dos Hombres Viejos y un personaje femenino, atendidos por un Barman, tratan el tema de los armamentos atómicos y de hidrógeno con un omnipresente sonido de cucharillas. Paralelamente, un Maestro y un Director intentan conseguir una música que arrastre a la gente. Mientras que uno, el Maestro, defiende la Universidad Emocional, el otro, enfadado, defiende la Universidad en la Alcoba, puesto que a las personas hay que darles las ideas masticadas.

En este punto, se alcanza uno de los momentos de mayor intensidad: un avión se estrella. Desde los diferentes altavoces, unas voces sin identificar mantienen una agria discusión entorno a los ideales comunistas y cristianos; un coro de niños proclama:

“CORO DE NIÑOS, jugando a la rueda, cantando:

---

<sup>347</sup> Ibid. P. 11.

<sup>348</sup> Ibid. P. 13.

Amar a nuestro prójimo  
enseña la Doctrina,  
y al prójimo en la guerra  
le dan contra una esquina...  
a... a...”<sup>349</sup>.

El Hombre ensimismado camina por mitad de una carretera. Un Conductor casi le atropella. Una chica le asiste y al poco El Hombre se encuentra hablando con un Doctor que le aconseja:

“DOCTOR, muy simpático:  
Es cierto que estamos naufragando, como  
decía su paisano... y es lógico que todo lo que  
gravita sobre Vd. termine por inundarle”<sup>350</sup>.

En ese punto, un silbido constante y monótono, aparece junto a la hipnótica lámpara votiva que cuelga del techo de la sala cinematográfica. El Hombre inicia un angustioso viaje interior para conocerse a sí mismo. El pitido de la lámpara votiva aumenta progresivamente. El Hombre entabla una conversación con su propia faceta de la razón, que concluye con la desesperanza:

“EL HOMBRE, interior:  
¡Aquí no hay Dios que a Dios le valga!”<sup>351</sup>.

---

<sup>349</sup> Ibid. P. 25.

<sup>350</sup> Ibid. P. 28. Se refiere a Ángel Ganivet. El Doctor se presenta a sí mismo como “consejero espiritual”.

<sup>351</sup> Ibid. P. 32. Con éste juego de palabras se reelabora el leitmotiv principal de la obra.

La lámpara votiva se apaga y la sala queda a oscuras. Solo escuchamos sollozos femeninos a los que se incorporan timbales rítmicos, hasta que se cortan y todo queda en silencio. Una luz verde inunda progresivamente la sala. El Hombre, a través de otra de sus voces interiores, conversa con su madre; de fondo, el sonido continuo del chorreo del agua en fuentes. Finalmente un anhelo de ascensión brota de los labios del protagonista:

“(EL HOMBRE, interior 2, con pasión:  
¡Arráncame del suelo!)”<sup>352</sup>.

El agua termina rodeando a El Hombre e inunda todos los altavoces, mientras voces tratadas proclaman:

“VOCES ACUOSAS:  
El surtidor es ilusión, lógica ambición del que apetece arder,  
subir... subir... subir... hasta caer.  
Es la realidad del desfallecer.

LA MADRE, emocionada:  
¡Ahí está el secreto de la Gran Creación!”<sup>353</sup>.

El Hombre se encuentra ahora en un aula de conferencias, frente a una multitud. Se dirige a un auditorio en el que intenta despertar el espíritu crítico. El alumnado, mixto, le trata con desaire mientras discuten acerca de cuestiones ontológicas. El Hombre se siente incomprendido; el auditorio le acusa de que sus argumentos son solo poesía y

---

<sup>352</sup> Ibid. P. 40.

<sup>353</sup> Ibid. P. 40.



música. Finalmente, le tiran una piedra que le golpea en la frente. Entonces comienza una pelea donde El Hombre no se defiende y termina por perder el conocimiento.

Tras el silencio comienza un monólogo de La Madre centrado en el festejo de Dios y la celebración del amor; este discurso parece buscar la redención de su hijo:

“MADRE, lejana, convincente, como un reflejo:

¡Hijo mío!

Si no tienen talento....

Si no tienen talentos...

¿Cómo vas a obligar a que den los que no tiene obligación de dar?

¡Si ven muy poco!

¡Si ven muy poco bueno!”<sup>354</sup>.

El Hombre, poco antes de morir y de su previsible ascensión tiene oportunidad de ver fugazmente a su hijo. Todas las voces del protagonista concluyen al unísono:

“VOCES (del HOMBRE), girando, resonando, ecos, alejándose:

(Quiero) Arder

Subir

(Vibrar)

(Latir)

Y Girar hasta confundir.

(Vivir y Morir)

MORIR Y VIVIR”<sup>355</sup>.

---

<sup>354</sup> Ibid. P. 54. Este discurso anuncia el que será uno de los lemas principales de *Aguaespejo granadino*.

<sup>355</sup> Ibid. P. 47.

Se encienden lentamente las luces de la sala.

### **5.3.2.b. Análisis y comparativa con *Aguaespejo granadino***

Como hemos comprobado en el resumen anterior, el tratamiento de *El mensaje de Granada* se divide en dos grandes bloques. Si aceptamos la interpretación que hemos justificado de que el desarrollo es una alegoría bíblica que comienza en el Génesis<sup>356</sup>, podemos interpretar que el guión comienza con el relato de Adán y Eva en el jardín del Edén y la caída de ambos en desgracia por culpa de la Serpiente<sup>357</sup> que les incita a comer del fruto prohibido que crece en el Árbol del Conocimiento del Bien y el Mal. Así, en este prologo contemplamos la separación de los amantes y su caída, y como El Hombre, desconcertado, viene a caer en la época coetánea a la escritura del guión. De ahí que esté rodeado por automóviles, el accidente de avión y la presencia explícita de la amenaza nuclear. Esta primera parte concluye con la citada afirmación de El Hombre, “¡Aquí no hay Dios que a Dios le valga!”<sup>358</sup>, tras la cual la sala queda a oscuras y en silencio.

La segunda parte da comienzo cuando El Hombre inicia un viaje interior en busca de una solución para sus problemas. Aquí se dan diálogos interiores y aparece el

---

<sup>356</sup> El Génesis es el primer libro de la Torá y así como el primer libreo del Tanaj, la Biblia Hebrea a la que los cristianos se refieren como el Antiguo Testamento. Su composición suele atribuirse a Moisés y su hermano Tise; su escritura dataría del siglo XV a.C. aproximadamente. En este libro se relata la creación del mundo y del género humano así como la creación del pueblo judío.

<sup>357</sup> SCHÖKEL, Alonso; MATEOS, Juan (eds.). *La Biblia*. Ediciones Cristianas, Madrid, 1975. P. 23.

<sup>358</sup> VAL DEL OMAR, José. 1951. P. 32. Con éste juego de palabras se reelabora el leitmotiv principal de la obra.

personaje arquetípico de La Madre; durante todo este segmento el sonido del agua va cobrando protagonismo hasta el punto de rodear al protagonista y penetrarle. Ahora El Hombre se encuentra ante un auditorio de jóvenes irascibles a los que intenta comunicar su mensaje de amor; el alumnado tras burlarse de él, tanto por las propuestas que hace como por la forma de expresarlas, le golpean hasta que pierde el conocimiento. En ese punto se inicia un monólogo redentor de La Madre y El Hombre muere, no sin antes expresar su anhelo más profundo.

Hay varios factores que remiten a los orígenes de *Aguaespejo granadino* y que resultan importantes para comprender su evolución y desarrollo. Como parte importante hay que destacar que el segundo bloque presenta una composición cercana a lo autobiográfico. Este hecho se pone de relieve cuando El Hombre se enfrenta al auditorio. Como hemos comprobado en el apartado biográfico, Val del Omar, en los años cincuenta, había acumulado la experiencia de participar en innumerables conferencias y había sido vilipendiado por las mismas razones<sup>359</sup>.

De ahí que entendamos que las dudas, la angustia y los anhelos de El Hombre, aquellos que se ilustran especialmente en sus diálogos interiores con los que da comienzo el segundo bloque de la narración, pertenecen al propio bagaje vital de Val del Omar. El anhelo de ascensión, que aparece en varias ocasiones en *El mensaje de Granada*, es una constante que vertebra la obra de Val del Omar en general y *Aguaespejo granadino* en

---

<sup>359</sup> “La razón de que Val del Omar no sea persona conocida en su magnitud tecno-artística se debe, tanto a su retraimiento en el trabajo, como a la dificultad que ha tenido para hacerse entender; sus explicaciones, cuando dirigidas a los poetas iban cargadas de alusiones electroacústicas, y cuando a los técnicos, iban sobradas de poesía.” LÓPEZ CLEMENTE, José L. 1960. P.194.

particular. Las referencias a este deseo en *El mensaje de Granada* son recurrentes, a pesar de que el protagonista suele recibir negativas a sus proclamas:

“EL HOMBRE, angustiado alejándose:

¡Me pesa! ¡Dios mío, arráncame del suelo. [...]  
¡Quiero subir como la hierba y la llama!

LA MUJER, enérgica, comprensión. Como madre:

¡Infeliz! ¡Quién no echa raíces no puede dar frutos!”<sup>360</sup>.

Y, más adelante, cerca de la conclusión:

“HOMBRE, interior 2, con pasión:

¡Arráncame del suelo!

LA MUJER, explicativa, voz blanca:

Si no echas raíces, no puedes dar frutos”<sup>361</sup>.

Las voces acuosas que terminan rodeando y penetrando a El Hombre, revelan de manera literal uno de los leitmotiv que se repiten a lo largo del metraje de *Aguaespejo granadino*:

“VOCES ACUOSAS:

El surtidor es ilusión, lógica ambición del que apetece arder,  
subir... subir... subir... hasta caer.

Es la realidad del desfallecer”<sup>362</sup>.

---

<sup>360</sup> VAL DEL OMAR, José. 1951. P. 7.

<sup>361</sup> VAL DEL OMAR, José. 1951. P. 36.

<sup>362</sup> VAL DEL OMAR, José. 1951. P. 40.

En el desarrollo del guión se condenan por igual la sociedad de consumo, que aparece vinculada a la guerra, y la ceguera de los ciudadanos, que como *monos de imitación* siguen las pautas dictadas por la Universidad en la Alcoba. Esta referencia a la ceguera colectiva es una de las constantes de la obra de Valdelomariana que ocupa un espacio central en *Aguaespejo granadino*.

En cuanto a otro elemento de gran relevancia en la obra de Val del Omar, la interpretación de la obra en una sala cinematográfica, al inicio de la segunda parte de *El Mensaje de Granada* se indica que una luz verde inunda progresivamente la sala. Como ya hemos visto, el color verde es una constante en la obra del Val del Omar que desde 1935 proyectaba *Vibración de Granada* con un tinte verde con objeto de dotar de uniformidad a sus imágenes; este mismo virado a verde se empleará, como ya hemos advertido, durante todo el segmento nocturno de *Aguaespejo granadino*<sup>363</sup>.

Acerca de los apuntes sobre las localizaciones en las que debería desarrollarse la acción, el guión es parco a pesar de que Val del Omar ya había realizado el primer viaje a Granada con objeto de definir este punto en 1950. De hecho, las únicas anotaciones que Val del Omar hace al respecto se refieren a una oficina y un cuarto de madera íntimo, así como a un aula de conferencias y un bar, y ninguno de estos espacios aparecerá posteriormente en *Aguaespejo granadino*.

Acerca de la banda de sonido, en la que Val del Omar ya planea la utilización de su sistema diafónico, resalta la presencia de sonidos de agua tratados sobre los que Voces

---

<sup>363</sup> Véase Apéndice 1. Desglose por planos de *Aguaespejo granadino*. Planos número 64 al 120.

Acuosas terminan manifestándose. Esta presencia del agua, tanto en la banda de imagen como en la de sonido, es una constante dentro de la obra de Val del Omar y constituye el núcleo esencial de lo que será *Aguaespejo granadino*. Además, sabemos que Val del Omar se había dedicado a tratar electrónicamente sonidos de agua desde 1951, la misma fecha de realización del tratamiento que analizamos. En cuanto al repertorio musical que presenta *El Mensaje de Granada* es amplio y variado. Por un lado, se emplean diferentes instrumentos –órgano, saxo, guitarras, tam-tam, timbales–; por otro se emplean diferentes ritmos y canciones preexistentes –cantaora, cabaret, canción de cuna, cantos negros, marcha–; además, Val del Omar introduce sonidos tratados e invertidos –agua, respiraciones, pitidos, claxon– e incluso, que contrastan con momentos de completo silencio.

Para finalizar cabe destacar una clara anomalía que se introduce en este tratamiento y que no está presente en la filmografía de Val del Omar. Nos referimos a la caracterización de los personajes, que establecen diálogos musicales y líricos entre sí, incluso coloquios cargados de ironía, hecho completamente inusual y único en la obra de Val del Omar. Como último apunte, consideramos que pese a la contundencia del título del tratamiento, en todo el texto sólo encontramos dos referencias a Granada, las dos realizadas por personajes femeninos:

“LA MUJER, muy suave cantando, voz blanca:

Los ríos de Granada

bajan de la nieve al trigo.

Los dos ríos de Granada

uno llanto y otro sangre.

Por el agua de Granada  
sólo reman los suspiros.  
¿Quién dirá que el agua lleva  
un fuego fatuo de gritos?...  
¡Ay amor!... »<sup>364</sup>.

“LA MADRE, lejana, convincente, como un reflejo:

Hijo, eres un hombre  
formado por dos sangres,  
en guerra de siglos...  
Eres Oriente y Occidente:  
Dos continentes a un tiempo en ti... [...]  
Hijo mío,  
no olvides aquello de que  
NO ES CUERDA LA CRIATURA  
QUE NO SE VUELVE LOCA.  
No olvides esta mágica ordenanza  
para la fiesta del CORPUS  
en GRANADA... »<sup>365</sup>.

---

<sup>364</sup> VAL DEL OMAR, José. 1951. P. 38.

<sup>365</sup> VAL DEL OMAR, José. 1951. P. 55. Fue creada institucionalmente por los Reyes Católicos como Fiesta Mayor tras la conquista de la ciudad. Se copió el modelo de la de Sevilla, por entonces, la más suntuosa de España. Otra costumbre conservada hasta el s. XIX, era que los pueblos que antaño formaron la jurisdicción de la ciudad, estaban obligados a traer determinadas cargas de Murcia para la procesión.

## **5.4. Ejes temáticos de *Aguaespejo granadino***

### **5.4.1. El agua**

Tanto en el plano visual como en el sonoro, el agua es el motivo central que encontramos a lo largo de todo el metraje. Como hemos visto en epígrafes anteriores, Val del Omar también había empleado el líquido elemento como eje temático básico de *Vibración de Granada*. En la obra que ahora nos ocupa el agua adquiere varios significados que Val del Omar emplea para construir su personal visión de la ciudad de Granada y el legado árabe que atesora; como indica Juan Bufill:

“El elemento principal es el agua, pero de hecho todo fluye, en incesante huida: la luz –en parpadeos– y el brillo de los días, las sombras que se extienden, la noche que las cubre, y la luna que se eleva, como el agua, en su propio límite. También la razón se diluye en danza ciega, hasta que el flujo de imágenes líquidas se suspende y paraliza, formando así esculturas, aún con brillo”<sup>366</sup>.

El agua es el elemento omnipresente que cruza toda la proyección de *Aguaespejo granadino*. Desde el punto de vista de la imagen, si establecemos una clasificación de las apariciones de las diferentes manifestaciones del líquido elemento en la película obtenemos seis grupos diferenciados que trataremos de mayor a menor desde un punto de vista de sus apariciones cuantitativas a lo largo del metraje de la película.

---

<sup>366</sup> BUFILL, Juan. *Cine Experimental*. Madrid: Alphaville n °22-23, octubre-noviembre de 1982.



Los dos grupos más numerosos son: por un lado, aquellas imágenes en las que el agua fluye ascendente hacia el cielo, antes de llegar al punto máximo de ascensión e iniciar su caída, a través de los chorros de los surtidores de la Alhambra y el Generalife<sup>367</sup>. Por otra parte y en contraposición con el grupo anterior, el agua también aparece en numerosas ocasiones suspendida en los estanques de dichas construcciones<sup>368</sup>.

El tercer grupo en importancia desde el punto de vista del número de apariciones son los torrentes y las pequeñas cascadas que puntean aquí y allá el metraje<sup>369</sup>, seguido de cerca por el empleo recurrente que Val del Omar hace de los reflejos en el agua, que pueden considerarse como el *aguaespejo* que da título al cortometraje. Los elementos protagonistas de estos reflejos suelen ser los elementos arquitectónicos que componen La Alhambra y el Generalife<sup>370</sup>.

En menor medida, el agua aparece canalizada a través de fuentes<sup>371</sup>, que en la mayoría de los casos adoptan forma antropomórfica<sup>372</sup>; de hecho, conviene destacar que tan solo en uno de estos casos<sup>373</sup>, la fuente aparece completamente seca y por lo tanto, las dos caras de piedra, parecen estupefactas y mudas, al quedar desprovistas de su función. Para finalizar con esta clasificación de las manifestaciones acuáticas que registra Val del Omar, mencionar un par de manifestaciones minoritarias si las comparamos con las

---

<sup>367</sup> Véase Apéndice 1. Desglose por planos de *Aguaespejo granadino*. Planos número 39, 40, 41 a 59, 72, 73, 75, 148, 150, 164 a 179, 192, 193, 198, 202 y 206 a 211.

<sup>368</sup> Ibid. Planos número 9, 10, 20, 39, 70, 78, 79, 82, 95, 96, 98, 99, 103, 112, 119, 137, 186, 187, 188 y 190.

<sup>369</sup> Ibid. Planos número 28, 31, 33, 61, 91, 113, 134 y 143.

<sup>370</sup> Ibid. Planos número 67, 68, 105, 106, 107 y 108.

<sup>371</sup> Ibid. Planos número 117, 132, 191 y 201.

<sup>372</sup> Ibid. Planos número 21, 22, 23, 24, 83 al 88 y 123.

<sup>373</sup> Ibid. Plano número 12.

anteriormente citadas: la aparición de agua en charcos<sup>374</sup>, en los que también suelen reflejarse los elementos arquitectónicos de la Alhambra y el Generalife, así como el agua resbalando por muros de piedra<sup>375</sup>.

Conviene advertir que a pesar de la enorme presencia hídrica en la película, tan solo en un par de ocasiones un personaje entra en contacto con su superficie. En uno de los casos, una niña, se sumerge en el agua<sup>376</sup>; en el otro caso, otra niña bebe el agua de una fuente destinada a tal fin<sup>377</sup>.

Como hemos visto la presencia del agua no solo se ciñe a la banda de imagen, sino que inunda por completo la banda de sonido, como veremos en el capítulo posterior íntegramente dedicado a este tema. En el complejo diseño de sonido que conforma la película podemos escuchar un amplísimo repertorio de sonidos en los que los efectos del agua, en sus distintas gamas y dimensiones, son dominantes. Para ello Val del Omar mezcló, a través del sistema de sonido diafónico, más de quinientos sonidos diferentes que registró durante dos estancias en la ciudad granadina.

Dentro de la cosmogonía valdelomariana, el agua y las diferentes formas que esta adopta según el recipiente, juegan un papel central. Así, tanto en sus manuscritos como en la obra poética que se ha derivado de ellos, existen continuas alusiones a verbos referidos al agua: beber, derramar, ahogar, naufragar, salpicar, evaporar, hervir... Del mismo modo son continuas las referencias al agua en sus diferentes estados –nieve, gotas, diluvio, mar y olas–, así como a elementos receptores de la misma: estanques,

---

<sup>374</sup> Ibid. Planos número 38 y 163.

<sup>375</sup> Ibid. Planos número 29 y 200.

<sup>376</sup> Ibid. Plano número 101.

<sup>377</sup> Ibid. Plano número 132.

manantiales, surtidores, acuarios o aljibes. Como conclusión parece que en el pensamiento de Val del Omar hay una continua sed, acaso mística, que busca ser satisfecha. Sirvan como ejemplo mínimo de lo anteriormente expuesto dos composiciones poéticas del propio autor:

“Aguaespejo:

Estalactitas por donde cae el cuerpo  
detenidas  
suspendidas  
por el prodigio de las palabras  
de los surtidores,  
por las ondas de alabanza que ascienden del agua.

Firmamentos de los estanques  
de peces y nenúfares.  
Valle de Diferencias infinitas,  
profundas.  
Surtidor: aguaespejo de la vida,  
se sube por dentro  
se baja por fuera  
donde el duende salpica  
y se evapora”<sup>378</sup>.

---

<sup>378</sup> VAL DEL OMAR, José. SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, María José (selección y adaptación). *Tientos de Erótica Celeste*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992. P. 55.

“Agua Voz:

El agua es voz del Dios que buscamos  
que necesitamos porque somos casi agua  
aguafuego misterio.

Una aceleración que nos lleva a la inhibición  
al vacío sordo donde comenzar a oír la música callada, la soledad  
sonora, sonido del agua dentro del agua – mundo de silencio.

El reloj espectador enmudece ahogado en agua  
para oír la voz del tiempo.

*Si quieres saber, olvídate que existes*”<sup>379</sup>.

Desde los inicios del pensamiento humano, en numerosas tradiciones el agua se emplea simbólicamente como metáfora de la vida y origen de la misma. El primer pensador que afirmó y defendió que el agua es el principio de todas las cosas, fue Tales de Mileto, filósofo presocrático fundador de la denominada filosofía de la naturaleza. Tales de Mileto advirtió que el sustento de todas las cosas era húmedo, de tal modo que una total desecación de las mismas provocaría la muerte. Si seguimos su razonamiento la vida está vinculada a la humedad y la humedad presupone la presencia del agua; de ahí que el agua sea fuente de vida y medio indispensable para mantener la misma.

Otro filósofo presocrático posterior en el tiempo a Tales de Mileto, Heráclito, asegura en una de sus famosas sentencias que todo fluye y que nada permanece por lo que todo lo que percibimos y conocemos está sujeto a continuo cambio y modificación;

---

<sup>379</sup> Ibid. P. 37.

dentro de este contexto el agua cuando fluye como río se convierte en símbolo de vida: “Entramos y no entramos en los mismos ríos. Somos y no somos”<sup>380</sup>. Así dentro del pensamiento de Heráclito, todo se caracteriza por el continuo discurrir de un contrario a otro, lo que genera una perpetua lucha en la que los contrarios se van alternando. Y dado que las cosas sólo parecen adquirir su realidad en ese devenir, es necesaria la lucha entre opuestos para alcanzar la armonía. Estos mismos significados del agua que recoge el pensamiento de Heráclito los encontramos en las visionarias composiciones que Jorge Manrique dedicó a la memoria de su padre:

“Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar,  
qu’ es el morir;  
allí van los señoríos  
derechos a se acabar  
e consumir;  
allí los ríos caudales,  
allí los otros meridianos  
e más chicos;  
allegados son iguales  
los que viven por sus manos  
e los ricos”<sup>381</sup>.

Habrà que esperar hasta el siglo XIX para que estos puntos intuitivos a través del poder de observación de los filósofos presocráticos, se pudieran refutar desde la ciencia.

---

<sup>380</sup> VERNEAUX, Roger. *Textos de los grandes filósofos: edad antigua*. Barcelona: Editorial Herder, 1982. P. 7-12.

<sup>381</sup> MANRIQUE, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid: Castalia didáctica, 1983. P. 48.

Así, con la institución de las teorías darvinianas, sabemos que el origen de la vida se remonta al caldo primigenio, una inmensa sopa oceánica donde se dieron las características necesarias para que surgiera la chispa vital hace más de tres mil millones de años. Además, dentro de un contexto más específicamente humano el agua es parte fundamental del líquido amniótico en el que se gesta la vida dentro del útero materno; del mismo modo, por todos es sabido que el cuerpo humano está constituido principalmente por agua, en una proporción que varía del 60 al 75 por ciento, según la edad del sujeto analizado.

Por otra parte, dentro de un contexto religioso, el agua es un símbolo purificador para la mayoría de las confesiones mayoritarias y por ello desempeña un papel primordial en las ceremonias y cultos religiosos de las mismas. Según estas creencias el agua limpia el cuerpo y, por extensión, lo purifica. Estas dos cualidades principales otorgan al agua un estatus simbólico que incluso alcanza lo sagrado.

Así, en La Biblia, el conjunto de libros canónicos del judaísmo y el cristianismo, el agua aparece en más de trescientas ocasiones en las que adquiere significados múltiples que suelen mostrar diferentes aspectos del poder de Dios, de forma que se convierte en símbolo de bendición y saneamiento. Así, en el Antiguo Testamento, dentro del libro del Génesis el agua aparece como origen de la vida humana y vínculo de esta con Dios, puesto que la vida da comienzo cuando Dios la extrae de las aguas:

“Y dijo Dios: Bullan las aguas con un bullir de vivientes, y vuelen pájaros sobre la tierra frente a la bóveda del cielo. Y creó Dios a los

cetáceos y los vivientes que se deslizan y que el agua hizo bullir según sus especies, y las aves aladas según sus especies”<sup>382</sup>.

En sentido contrario y también dentro del libro del Génesis, el agua simboliza la destrucción y el exterminio. Así, con el fin de castigar a la humanidad por sus pecados y crímenes, Dios envió una lluvia torrencial que se prolongó cuarenta días con sus noches y anegó el mundo entero: “Voy a enviar el diluvio a la tierra, para que extermine a todo viviente que respira bajo el cielo; todo lo que hay en la tierra perecerá”<sup>383</sup>. Tan solo Noé y su familia, así como una pareja de cada raza de animales escaparon del castigo divino, gracias a la construcción de un arca:

“El agua se extendía y crecía sin medida sobre la tierra, y el arca flotaba sobre el agua; el agua crecía más y más sobre la tierra, hasta cubrir las montañas más altas bajo el cielo; el agua alcanzó una altura de siete metros y medio por encima de las montañas. Y perecieron todos los seres vivientes que se mueven en la tierra: aves, ganado y fieras, y todo lo que bulle en la tierra; y todos los hombres. Todo lo que respira por la nariz con aliento de vida, todo lo que había en la tierra firme, murió”<sup>384</sup>.

Esta destrucción narrada tuvo como objetivo, según la tradición cristiana y judaica, la aniquilación de todos los pecados del mundo para que pudiera renacer de nuevo libre de impurezas; por ello en este contexto el agua pasa de simbolizar la destrucción y el exterminio a encarnar, de nuevo, la limpieza y la purificación.

Además, en las citadas tradiciones, el agua es indisociable del rito del Bautismo, el sacramento de admisión en la comunidad eclesial. Para realizar el Bautismo, se

---

<sup>382</sup> SCHÖKEL, Alonso; MATEOS, Juan (eds.). 1975. P. 21.

<sup>383</sup> Ibid. P. 25.

<sup>384</sup> Ibid. P. 26.

rocía con agua a la persona en cuestión o se la sumerge totalmente; dentro de este rito de iniciación el agua representaría la purificación del pecado original.

En otra de las religiones mayoritarias, la confesión islámica, el propio libro sagrado de El Corán, establece al igual que La Biblia y los estudios científicos que hemos mencionado anteriormente, que el agua es el origen de toda vida<sup>385</sup>. De ahí que a lo largo de los siglos las diferentes culturas árabes desarrollaran una importante preocupación por mantener la calidad del agua y apreciaran su valor desde el punto de vista estético. Este hecho se debe a que la propia civilización árabe procede del desierto, donde este elemento escasea. Tras la conquista de la Península Ibérica los árabes aprovecharon los sistemas de ingeniería hidráulica diseñados por los romanos –acueductos, cisternas, canales– y desarrollaron su propia infraestructura de almacenamiento, así como una legislación específica que asegurara un reparto equitativo del preciado elemento acuoso. En un primer grado, estos avances beneficiaron el desarrollo de la agricultura y de ahí el espectacular desarrollo posterior de la cultura árabe, que puede considerarse como una cultura basada en el agua. De ahí se deriva el importante legado en la cultura hispánica de vocablos ligados al agua: acequia, aljibe, aceña, noria, alberca o alcorque; incluso los nombres de numerosos ríos españoles son igualmente de origen árabe: Guadalquivir –río grande–, Guadiana –río de Ana–, Guadalhorce –río de la guardia– o Guadarrama –río de la arena–.

Además, para los musulmanes la higiene del cuerpo ha sido y es un precepto socio-religioso básico: en este contexto, al igual que en el cristianismo y en el judaísmo,

---

<sup>385</sup> Este hecho queda relatado en El Corán, Sura 21, verso 30.



el agua tiene una función purificadora. Así, aparte de la higiene natural del cuerpo, el musulmán realiza una serie de actos purificación preceptivos, como son las abluciones rituales anteriores a las plegarias, en las que el creyente debe enjuagarse la cabeza, lavarse las manos, los antebrazos y los pies, antes de efectuar cada una de las cinco plegarias diarias y presentarse de este modo en estado de purificación frente a Allah. Para ello las mezquitas cuentan con fuentes exteriores destinadas a tal fin. Así mismo, al igual que sucede en el judaísmo, el buen musulmán, no debe comenzar a comer sin haberse lavado previamente las manos y deberá repetir el mismo rito al finalizar la comida.

Por estas razones el agua es un elemento compositivo clave dentro de la arquitectura árabe que la emplea como emblema. De hecho la propia locución de *Aguaespejo granadino* se refiere en uno de los momentos a la Alhambra como *el palacio del agua*. Pero no será la única referencia de este tipo puesto que la película exalta a lo largo de todo su metraje la ingeniería hidráulica que desarrolló la cultura árabe, sin duda uno de los logros más útiles e impresionantes de la civilización andalusí.

Por último, dentro del contexto religioso que estamos analizando, el agua también juega un papel importante en la confesión hindú. Para esta confesión el agua representa, como en los casos anteriores, purificación espiritual, por ello que sus adeptos deben lavarse con agua cada mañana. Así mismo, cerca de cada templo se encuentra una fuente donde los creyentes deben bañarse antes de entrar. De hecho, a menudo, los lugares de peregrinación se encuentran en la orillas de los ríos –Ganges, Godavarim Kaveris, Narmadas, Sarasvatis, Sindhus, Yamuna–; así mismo los rituales funerarios tienen lugar cerca de los ríos.

Dentro del contexto místico en el que se puede leer la película de Val del Omar, el agua deja de estar estancada y suspensa para ascender por los surtidores hasta que llega al punto máximo e inicia su caída y, por lo tanto, su retorno. Este contraste metaforiza el anhelo de ascensión en forma de verticalidad presente en toda la obra de Val del Omar; la elevación mística es una constante en la obra de escritores como San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús, referencias conocidas y estudiadas con esmero por Val del Omar. Escapar del suelo y desafiar la ley de la gravedad, son dos de las formas con las que el autor revela su anhelo místico de ascensión. Así, en un par de ocasiones en *Aguaespejo granadino*, al principio y al final de la película, la ascensión del agua en los surtidores queda en suspenso y la imagen se congela y adquiere formas antropomórficas<sup>386</sup>; en concreto la imagen de una folclórica, jaleada desde la banda del sonido por las castañuelas y los jipíos flamencos. La propia locución de la película es clara al respecto:

Aquí la tenéis, suspensa.

Suspensa...

Suspensa...

Estancada...

Estancada...

Prisionera en el camarín de su cultura.

Aguaespejo de la vida.

Subir, subir y subir.

---

<sup>386</sup> Véase Apéndice 1. Desglose por planos de *Aguaespejo granadino*. Planos número 55 a 59 y 206 a 211.

Subir, subir y subir.

Hasta caer.

Caer.

Retornar...

Como hemos visto con anterioridad, *Aguaespejo granadino* está plagado de imágenes que remiten a un subtexto importante: el ser humano. Se puede tratar de imágenes directas como las que hemos citado de fuentes con formas rostros o cuerpos humanos; pero también son las imágenes del paisaje granadino las que remiten a las formas humanas. El plano más relevante al respecto, se inserta al principio de la película, cuando Val del Omar a través del narrador, acusa por primera vez al conjunto de los individuos: “Ciegas... Qué ciegas... Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo”; en este punto la imagen nos remite a unas cuevas, seguramente las del Sacromonte, en la que un individuo joven sale al exterior<sup>387</sup>. Aquí, el paisaje rocoso, constituido por dos orificios, a modo de entrada en la cueva, nos remite a las cuencas de un rostro humano.

Para finalizar, en *Aguaespejo granadino* Val del Omar elabora un recorrido mítico por los jardines y los estanques de la Alhambra y el Generalife, excepcional punto de cruce entre Oriente y Occidente. Y retrata también la ciudad de Granada que yace a sus faldas. Sin embargo el mensaje de la película, lejos de limitarse a un comentario acerca del monumento y la ciudad, lo que hubiera sido lógico dentro de la tradición expositiva

---

<sup>387</sup> Ibid. Plano número 13.

que dominaba el género documental, es un mensaje dirigido al corazón del espectador, a lo más íntimo y espiritual de su ser. De ahí que antes del título de la película pueda leerse en los créditos iniciales el leitmotiv de la obra: “Matemáticas de Dios... El que más da... más tiene”.

#### 5.4.2. Granada, la Alhambra y el Generalife

Junto con el agua, el otro elemento protagonista que destaca en *Aguaespejo granadino* son las propias localizaciones en las que se filmó: la ciudad de Granada y los impresionantes conjuntos monumentales que alberga, la Alhambra y el Generalife; en palabras del propio Val del Omar:

“Granada es una ciudad llena de sonidos; en ella se funden los sonidos de Oriente y Occidente. Yo he simbolizado las tres fuerzas que impulsan al granadino, sus tres distorsiones: una hacia arriba simbolizada por el cante de *El amor brujo*, de Falla; otra hacia abajo, que es la *oscura entraña* de Lorca; otra de distorsión perifónica resumida en la frase del padre Manjón: *El que más da más tiene*”<sup>388</sup>.

“Granada es Oriente y Occidente. Hasta ahí se extienden las piedras germánicas, para encontrarse con el Islam. Las columnas del Palacio de Carlos V, con las fuentes del Palacio del Agua de la Alhambra. Granada es el producto de dos ríos de sangre y dos culturas en un encuentro vivo”<sup>389</sup>.

---

<sup>388</sup> SÁNCHEZ, Alfonso. *La noche estaba metida en agua* [en línea]. [Madrid]: Informaciones, 1955 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

<sup>389</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 131.

Así, las citadas localizaciones actúan como una bisagra entre Oriente y Occidente. Por ello, Val del Omar, lejos de dejarse llevar por el revisionismo histórico que ha imperado desde la época de los Reyes Católicos, pone en primer término el legado cultural árabe de su ciudad natal, constituyendo este uno de sus principales focos de pensamiento. Para Val del Omar, las diferencias entre Oriente y Occidente son claras, como se evidencia en numerosas ocasiones en sus textos manuscritos y su obra poética, en los que deja patente la necesaria fusión entre estos dos mundos:

“Occidente programa sobre material. Pone una cosa detrás de otra y avanza sobre documentos. Oriente intuye clarividencia, su visión es esférica; y le paraliza el misterio. El circuito eléctrico orientaliza a Occidente. La cultura española se encuentra oscilando entre Oriente y Occidente en la frontera entre el documento y el misterio”<sup>390</sup>.

Sáenz de Buruaga aclara sobre esta cuestión:

“La contraposición entre el *discurrir-razonar-mecánico* occidental y el *sentir-intuir-electrónico* oriental es heredero de un viejo contraste que se remonta a los viajeros europeos o norteamericanos que desde el siglo XVIII incubaron el mito exótico de Oriente incluyendo en éste Andalucía”<sup>391</sup>.

Así, la Alhambra no solo se constituye como eje central de *Aguaespejo granadino*, también sirve de inspiración para obras anteriores, como *Vibración de Granada* o para obras posteriores como varios de los carrtes que filmó en Súper-8, tal y como veremos en el punto de este estudio destinado a tal fin:

“La idea de volver a Granda no es casual. Granada sería el espacio mágico y al tiempo emblemático en el que confluiría esa visión final de la vida, su propio sentido y devenir (la Alhambra sería el armonioso

---

<sup>390</sup> VAL DEL OMAR, José. *Tecnología democrática*. [Manuscrito]. S.l.: s.f., 3 páginas. P. 2.

<sup>391</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. 2004. P. 155.

jardín/paraíso que contiene el orden del universo). Punto de partida de su obra cinematográfica y también colofón”<sup>392</sup>.

#### **5.4.2.a. Origen histórico de la Alhambra y el Generalife**

El reino nazarí de Granada, establecido a partir de 1238, fue el más rico y poderoso de los reinos de taifas, surgidos tras la derrota de las tropas almohades en la batalla de Navas de Tolosa, en 1212.

El conjunto arquitectónico de la Alhambra *–la roja–* fue construido a lo largo del siglo XIV, bajo el mandato de varios reyes granadinos. Ibn Alhamar<sup>393</sup>, el primero de los reyes nazaríes, fijó su residencia sobre la colina de al-Sabika, situada al este de Granada, a la izquierda del río Darro; a su alrededor se situaron las mansiones de los miembros de la clase aristocrática y administrativa, lo que terminaría por conformar la rica ciudad palatina andalusí. Desde un punto de vista arquitectónico, las construcciones islámicas son una síntesis de elementos bizantinos, cristianos y coptos. Los palacios islámicos son trazados sobre el recuerdo del abrasador sol de los desiertos arenosos y la sed milenaria de sus pueblos. Así, los surtidores se convierten en un hogar donde el fuego se transforma en la fresca llama del manantial, al borde de los estanques.

---

<sup>392</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1995. P. 27.

<sup>393</sup> Primer rey nazarí que gobernó Granada de 1232 a 1273.

En concreto, el arte nazarí no tiene la solidez estructural y funcional del califal, ni tampoco del almohade, pero les supera en delicadeza y fantasía ornamental. Así, un elemento común a los edificios nazaríes, es la sobriedad de los exteriores mientras una profusa decoración ornamenta los interiores.

Yúsuf I<sup>394</sup> amuralló el conjunto de construcciones que ocupaban por entonces un espacio de 740 metros de largo y hasta 200 metros de ancho en su parte más abierta; además incorporó al conjunto la Torre de Comares. Su hijo y sucesor, Mohamed V<sup>395</sup> acometió el resto de la construcción que conocemos, incluido el Patio de los Leones. El conjunto palatino es una edificación sobria en el exterior y profusamente ornamentada en el interior a través de azulejos y mocárabes.

La ciudad de Granada tenía su propio sistema de amurallamiento, por tanto la Alhambra podía funcionar con autonomía respecto a Granada. Por ello en la Alhambra se encontraban todos los servicios propios y necesarios para la población que vivía allí: palacio real, mezquitas, escuelas, talleres, etc. Así, la Alhambra es simultáneamente un palacio y una fortaleza de compleja planta, que consta de variadas dependencias: unas destinadas a funciones militares –alcazaba, torres, murallas–, otras, a las habitaciones del servicio y otras que servían de residencia del soberano y harén familiar –Sala de las Dos Hermanas, Mirador de Lindaraja–; otros espacios tenían un carácter público y oficial –Sala de las audiencias–. Por todo ello, la Alhambra es el ejemplo más espectacular y mejor conservado del arte hispanomusulmán; además, es uno de los referentes

---

<sup>394</sup> Rey nazarí que gobernó Granada de 1332 a 1354.

<sup>395</sup> Rey nazarí que gobernó Granada de 1354 a 1391. Durante su mandato, en 1358 su hermanastro Ismael II le destronó. Fue sustituido por Muhammed VI hasta que recuperó el trono en 1361.

arquitectónicos internacionales a tener en cuenta a la hora de integrar construcción y naturaleza.

Al margen del recinto amurallado los monarcas granadinos y su corte poseían una residencia veraniega situada enfrente de la Alhambra, pero fuera de esta, en su lado septentrional; se trata del Generalife, un recinto compuesto por palacios, jardines, estanques y huertas. En *Aguaespejo granadino*, Val del Omar, recorre la Alhambra y el Generalife por igual, como veremos en el siguiente punto.

#### **5.4.2.b. Granada, la Alhambra y el Generalife en *Aguaespejo granadino***

A continuación veremos con detalle las principales estancias palaciegas que Val del Omar recorre en *Aguaespejo granadino*. Un análisis de las localizaciones empleadas, revela que existen dos núcleos de filmación principales: la Alhambra y el Generalife. En un análisis inicial el hecho que más llama la atención es que Val del Omar no filma ni un solo plano del Palacio de Carlos V, una elegante construcción renacentista, proyectada por Pedro Machuca. Este monumento fue incorporado al conjunto palaciego árabe en 1527, tras la recuperación cristiana de la ciudad de Granada; este hecho nos hace valorar la importante conexión que la obra de Val del Omar tiene con el legado árabe tal y como hemos indicado en el punto anterior.



En el caso de la Alhambra son varias las localizaciones que adquieren relevancia a lo largo del film. En la primera parte de éste, destaca el Patio de los Arrayanes o de la Alberca, patio que pertenece al Palacio nazarí de Comares<sup>396</sup>. El Patio de los Arrayanes se ha llamado de diversas formas a lo largo del tiempo. La actual denominación, al igual que la de Patio de los Mirtos, se debe a los macizos de arrayanes –o mirtos– que rodean al estanque central y cuyo color verde vivo contrasta con el piso de mármol blanco del patio. También se le llamó Patio del Estanque o de la Alberca, precisamente por el estanque, de 34 metros por 7,10 metros, que divide el patio longitudinalmente y se abastece de agua gracias a dos pilas de mármol situadas en cada extremo. En la parte superior de la galería norte, se alza la Torre de Comares, desde donde se domina el valle del Darro.

Dentro del núcleo monumental de la Alhambra, en la segunda parte de la película destaca el famoso Patio de los Leones<sup>397</sup>. El nombre del patio procede de los doce leones que sujetan y rodean una gran taza de forma dodecagonal, a la vez que desempeñan las funciones de surtidor; en el borde de la taza, se encuentra esculpido un poema de Ibn Zamrak. Esta fuente, de mármol blanco, es una de las más importantes muestras de la escultura musulmana.

El segundo núcleo de filmación lo encontramos en el Generalife, donde tenemos dos localizaciones principales: el Patio de la Acequia y el Patio de la Sultana o de los Cipreses. Así, durante la primera parte del film, el Patio de la Acequia, es el lugar escogido para los primeros planos congelados de los surtidores, que bailan al ritmo de los

---

<sup>396</sup> Véase Apéndice 1. Desglose por planos de *Aguaespejo granadino*. Planos número 77 a 79, 82, 95, 96 y 106 a 108.

<sup>397</sup> Ibid. Planos número 100, 175 a 176, 191 a 193, 196, 198, 201 y 206 a 211.

jipíos flamencos<sup>398</sup>. El patio, de construcción simétrica, presenta un canal que lo divide longitudinalmente y que conduce las aguas de la acequia de la Alhambra; está rodeado de un conjunto de pequeños surtidores alineados frente a frente rematados en sus extremos por tazas de piedra.

En la segunda parte del film, el Patio de la Sultana o de los Cipreses, cobra protagonismo<sup>399</sup>. De hecho para acceder a este patio, deberemos superar primero el Pabellón Norte del Patio de la Acequia. Está cerrado en su parte septentrional por una galería construida a finales del siglo XVI por los cristianos; toda su superficie está ocupada por una acequia en forma de *U*, que alberga en su centro una fuente de época cristiana.

Por otra parte, cabe destacar otras localizaciones como la Puerta de la Justicia – plano número 195– uno de los accesos principales a la Alhambra, y sobre todo, el Pilar de Carlos V, una fuente compuesta por tres mascarones con surtidor y un niño que derrama agua por una caracola que sostiene sobre su hombro; este conjunto aparece en tres ocasiones a lo largo del film<sup>400</sup>.

Comentario aparte merecen las estimulantes vistas generales tanto de los montes que rodean la ciudad de Granada<sup>401</sup>, como de las propias vistas de la Alhambra<sup>402</sup>. Estos planos se suelen mostrar acelerados, mediante un proceso intencionado de alteración de la cadencia de la velocidad de la filmación durante el rodaje. Cabe resaltar acerca de

---

<sup>398</sup> Ibid. Planos número 39 a 59, 165 y 173.

<sup>399</sup> Ibid. Planos número 166, 171 a 172 y 174.

<sup>400</sup> Ibid. Planos número 21 a 23, 83 a 88 y 123.

<sup>401</sup> Ibid. Planos número 8, 19, 62, 118, 120 a 122, 125 a 128, 147, 149, 151, 154, 159 a 161, 183 a 185, 214 y 216.

<sup>402</sup> Ibid. Planos número 32, 60, 124, 129 y 194.

ambos conjuntos de vistas, que el cielo gana espacio compositivo dentro de los planos de modo progresivo a lo largo del metraje, hasta ser el protagonista casi completo de los últimos planos de las vistas.

También son importantes las cuevas del Sacromonte<sup>403</sup>, desde donde se han tomado algunas de las vistas anteriormente referidas. Los retratos de sus habitantes que constituyen el primer bloque del film y puntean el resto del metraje<sup>404</sup> justifican la importancia de esta localización. Las cuevas del Sacromonte más importantes son: San Miguel alto, barranco de los Naranjos, barranco de los Negros y barranco de Val Paraíso. Desde siempre Granada ha sido uno de los núcleos cavernarios más importantes de toda la península Ibérica. Aunque seguramente los visigodos ya utilizaran las cuevas de la zona como refugio del severo clima andaluz, la gran población de la zona tuvo lugar con la expulsión de los moriscos del Reino de Granada<sup>405</sup>, al moverse estos de la ciudad a las cuevas que la circundaban, tras la rebelión encabezada por Abén Humeya en 1568. Posteriormente, en el siglo XVI, los gitanos que acompañaban el ejército de los reyes católicos, se instalaron en las laderas de San Miguel cerca de la barrio moro del Albaicín. El uso de las cuevas sigue hasta mediados del siglo XX, pero se van despoblando progresivamente hasta los años 60 cuando el Sacromonte sufre terribles inundaciones y sus habitantes son desalojados por cuestiones de seguridad.

---

<sup>403</sup> Ibid. número 13, 30 y 34.

<sup>404</sup> Ibid. Planos número 11, 18, 27, 132, 135, 139, 144, 157, 162, 181, 197, 199 y 205.

<sup>405</sup> Los moriscos son los musulmanes que permanecieron en España después de terminar la dominación musulmana en 1492. Fueron convertidos al cristianismo a la fuerza y finalmente fueron expulsados en 1609.

#### 5.4.2.c. Granada, la Alhambra y el Generalife en la obra de José Val del Omar

Como hemos indicado anteriormente, las localizaciones granadinas no son una excepción dentro de la obra de Val del Omar, al contrario, son una constante a la que el autor regresa una y otra vez a lo largo de su obra cinematográfica.

El primer documento cinematográfico de las filmaciones de Val del Omar en la ciudad de Granada y específicamente en la Alhambra y en el Generalife es *Vibración de Granada* (1935), aunque también es posible que el conjunto palaciego ya hubiera formado parte de la primera película de seis rollos en 35 mm. que Val del Omar rodó en 1925, titulada *Lucerito* o *En un rincón de Andalucía*. Sin embargo, como no tenemos constancia documental de la misma, no podemos afirmar que en ella Val del Omar abordará los espacios y lugares que analizamos en este apartado.

Hemos analizado pormenorizadamente *Vibración de Granada* en el punto destinado a tal fin<sup>406</sup>. Baste recordar a efectos prácticos que este cortometraje en 16 mm. realizado con los medios técnicos de las Misiones Pedagógicas, es una sucesión de vistas de la Alhambra, el Generalife y Granada donde los retratos de los habitantes y los surtidores de agua de las fuentes ocupan parte importante del metraje; de hecho, en la película se describe la Alhambra como “Fortaleza. Palacio. Paraíso.”

Val del Omar filma los motivos del conjunto monumental granadino de manera casi idéntica a como lo hará veinte años después en *Aguaespejo granadino*: los peces en

---

<sup>406</sup> Véase 5.3.1. *Vibración de Granada* (1935).

el estanque y los reflejos de la arquitectura en el agua, los ricos mocárabes y las inscripciones árabes, las fuentes y los surtidores en ascensión, el patio de la Acequia con sus dos hileras de surtidores frente a frente y el Patio de la Sultana o de los Cipreses, ambos en el Generalife; el Patio de los Leones de la Alhambra... Si bien, hay que considerar, como hemos expuesto en el punto dedicado a este tema, que la planificación es tan dinámica como poco elaborada y los planos se distancian formalmente de los que conformaran *Aguaespejo granadino*, puesto que están tomados mayormente sin trípode, en un movimiento y una búsqueda constante que suele fugar hacia el cielo.

Posteriormente a la realización de *Aguaespejo granadino*, tenemos constancia de que Val del Omar regresó al conjunto palatino granadino para filmar las pruebas del formato cinematográfico que él mismo desarrolló y que ocupó un lugar central en los últimos años de su vida, el V.D.O. Bi-Standard 35. Allí realizó dos películas mudas de prueba, *Granada, 1968* y *Granada, 1974*. Ambas, contienen imágenes de los jardines de la Alhambra y el Generalife, sus fuentes y surtidores, así como detalles de la vegetación y de los turistas que visitan el conjunto monumental. Se trata de materiales de cámara que nos han llegado en diversos rollos sin apenas elaboración de montaje. Estas imágenes sirvieron de esbozo para que Val del Omar comenzara *El color de mi Granada*, un nuevo documental sobre Granada en el que pretendía profundizar en la experimentación con el color y el formato V.D.O. Bi-Standard 35. Este proyecto fue cambiando de nombre, duración y de segmentos que lo componían, hasta que quedó incompleto finalmente a la muerte de Val del Omar; algunas de estas imágenes se recuperaron posteriormente para la elaboración de *Ojala*, película que también quedó inconclusa.

Con posterioridad, en la década de los setenta, tenemos constancia de que numerosos de sus cortometrajes domésticos se centraban de nuevo en el conjunto monumental granadino. Estas obras son un conjunto heterogéneo de filmaciones privadas, viajes, refilmaciones de la televisión y apuntes y pruebas de pictolumínica (P.L.A.T.). Al menos once de los treinta cortometrajes mudos que Val del Omar realizó entre 1973 y 1982, emplean la Alhambra y el Generalife como espacio central. Se trata de *Generalife último*, *Chorro Generalife*, *Chorro agua Generalife y pantalla*, *Toro cabeza de surtidor de Generalife*, *Generalife último y cabeza de surtidor buena*, *Turistas*, *puesta de sol* y las cinco películas tituladas con el dominador común de *Alhambra*.

Las citadas películas cortas tienen varios puntos en común. Suelen ser un conjunto de tomas de los jardines, patios y las galerías de la Alhambra y el Generalife, con detalles de las fuentes y los surtidores, combinados con planos de turistas rodados distintas velocidades, acelerados y ralentizados y en todo tipo de actitudes. Encontramos en estas películas un tratamiento de los motivos fílmicos similar al que hemos analizado en *Aguaespejo granadino*, con constantes cambios de velocidad en la cadencia del rodaje y el empleo de la técnica de la luz parpadeante.

### **5.5. El sonido diafónico de *Aguaespejo granadino***

*Aguaespejo granadino* es el resultado de más de una década de investigación aplicada en el campo del sonido y de hecho, como hemos visto en apartados anteriores, la

concepción sonora de *Aguaespejo granadino* fue anterior a la filmación de sus imágenes. Así, tras un viaje preliminar en 1950 para establecer las localizaciones y, tal vez, identificar el tema de la película, Val del Omar se dedica al registro y tratamiento de los aproximadamente quinientos sonidos que comprenden la banda de sonido del mismo a lo largo de dos viajes que tienen lugar en 1951 y 1952. Para el registro de los sonidos, tal y como se indica en la memoria presupuestaria de la película Val del Omar, recurrió a un equipo de invención propia, una “cámara de sonido magnético estéreo-diafónico construida expresamente, autónoma en exteriores”<sup>407</sup>.

Posteriormente en el Laboratorio Experimental de Electroacústica de Radio Nacional de España con el registro sonoro de campo completado, Val del Omar mezclará y distorsionará los sonidos de tal modo que como indica Eduardo Russo: “Con sus quinientos sonidos procesados con tecnología diafónica –puesta a punto en 1944– se adelanta más de un cuarto de siglo al concepto de *sound desing*”<sup>408</sup>. Para ello, recurrió a un mezclador de nueve canales estéreo-diafónico durante un total de unas doscientas jornadas en las que su trabajo consistió en la “coordinación de cantos populares y efectos de ruidos, sonidos, ecos, reverberaciones, desplazamientos tonales, desplazamientos diafónicos y dirección fonética general”<sup>409</sup>:

“Para ello, el autor tuvo que construir él mismo todos los elementos de esta nueva técnica, desde la máquina perforadora de película sincrónica de 1/4 de pulgada, hasta el equipo de grabación, los reverberadores, los mezcladores y los reproductores dentados”<sup>410</sup>.

---

<sup>407</sup> VAL DEL OMAR, José. *Presupuesto Aguaespejo*. [Documento mecanografiado]. Madrid: s.f., 4 páginas. P. 2.

<sup>408</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. 2004. P. 187.

<sup>409</sup> VAL DEL OMAR, José. *Presupuesto Aguaespejo*. [Documento mecanografiado]. Madrid: s.f., 4 páginas. P. 1.

<sup>410</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 131.

Rodríguez Tranche sintetiza las diferentes fuentes sonoras principales de la película:

“El tono poético lo confirma la voz del narrador [Teófilo Martínez]. En este monólogo encontraremos algunas de las referencias permanentes de la obra: el agua, el cielo, la noche, el misterio, la ceguera, subir, caer.... Junto a la palabra, se presenta un repertorio de sonidos y ruidos donde el efecto de agua en distintas gamas y dimensiones será dominante”<sup>411</sup>.

Así, en primer lugar tenemos la locución de Teófilo Martínez, que recita un texto de clara resonancia mística, que remite especialmente a la obra poética de San Juan de la Cruz. En cuanto al propio Teófilo Martínez, en la época era una de las voces radiofónicas de mayor renombre por el tono grave de su voz; posteriormente se dedicó al doblaje y se convirtió en la voz habitual de Orson Welles, John Gielgud o Alfred Hitchcock, entre otros.

En segundo lugar encontramos el sonido dominante del agua en todas sus dimensiones; de hecho en un documento manuscrito, Val del Omar especifica: “En La Alhambra no hay figuras humanas la única voz es el agua”<sup>412</sup>. El tratamiento de los sonidos del agua constituye un excepcional ejemplo de música concreta; de hecho, el gusto de Val del Omar por la *música mecánica* se remonta a 1928, como indica en *Raíz de Aguaespejo*<sup>413</sup>, un poema dedicado a la memoria de su amigo y antiguo vecino Manuel de Falla.

En tercer lugar, dentro de la selección musical de *Aguaespejo granadino*, destaca especialmente el primer movimiento de la composición de Manuel de Falla *Noche en los*

---

<sup>411</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1995. P. 271.

<sup>412</sup> VAL DEL OMAR, José. *En la Alhambra no hay...* [Manuscrito]. S.l.: s.f., página única.

<sup>413</sup> VAL DEL OMAR, José. *Raíz de Aguaespejo*. [Manuscrito]. S.l.: 1955, 4 páginas. P. 2.



*jardines de España* (1909-1915), ambientado en el Generalife<sup>414</sup>. Falla concibió la pieza en 1909, en París, donde residía desde 1907 y donde tuvo contacto con los impresionistas Debussy y Ravel, que influyeron en sus composiciones; originalmente la obra fue pensada como un conjunto de tres nocturnos para piano. Posteriormente el pianista Ricardo Viñes le sugirió que transformara los tres nocturnos en una obra para piano y orquesta; Falla terminó la adaptación orquestal en 1915 y el resultado son unas impresiones sinfónicas de división tripartita: *En el Generalife* (allegro tranquilo e misterioso), *Danza lejana* (allegro giusto) y *En los jardines de la Sierra de Córdoba* (vivo). La primera ejecución pública de la obra se realizó el 9 de abril de 1916 en el Teatro Real de Madrid por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós; con José Cubiles al piano.

A lo largo del metraje también encontramos varios fragmentos de *El Amor Brujo*, una composición que también pertenece a Falla. *El Amor Brujo* es una gitanería en un acto y dos cuadros escrita expresamente para Pastora Imperio. Cuenta con un libreto del comediógrafo andaluz Gregorio Martínez Sierra que narra el amor de una joven gitana, Candela, por Carmelo. Falla compuso la obra en 1915 poco después de regresar a España, tras siete años de residencia en París. Se estrenó en el Teatro Lara, el 15 de abril de 1915, bajo la dirección de José Moreno Ballesteros. En 1916 Falla revisa la obra y la presenta como un ballet, a partir de este momento la obra comenzará a ser reconocida internacionalmente como una de las más importantes composiciones de la música española. Como hemos indicado, Val del Omar hace uso de esta obra en varias ocasiones a lo largo del metraje, si bien destaca especialmente en dos ocasiones, ambas situadas al

---

<sup>414</sup> Véase Apéndice 1. Desglose por planos de *Aguaespejo granadino*. Planos número 72 a 75.

final de la película. La primera de ellas, se corresponde con el momento del éxtasis de la niña, para la que Val del Omar se sirve de la novena parte de la composición, conocida como *Pantomima*<sup>415</sup>; a continuación, Val del Omar, cierra la película con la cadencia final de la octava parte de la composición de *El amor Brujo*, conocida como *Danza ritual del fuego*<sup>416</sup>. Además, durante la proyección podemos escuchar un corto fragmento de libreto original de esta obra<sup>417</sup>: “¡Soy la voz de tu destino! ¡Soy er fuego en que te abrasas! ¡Soy er viento en que suspiras! ¡Soy la mar en que naufragas!”, que pertenece a la *Danza y Canción de la Bruja Fingida* –también conocida como *Danza del juego del amor*–, de la citada composición musical.

Falla no es el único compositor español al que Val del Omar recurre. Así, también introduce un famoso fragmento de la *Suite Española Op. 47* del compositor Isaac Albéniz. Esta obra está compuesta por ocho títulos escritos en 1886 y que se agruparon al año siguiente. Como muchas de las obras para piano de Albéniz, estas piezas son cuadros de diferentes regiones y músicas de España que se pueden inscribir en la corriente nacionalista relacionada con el Romanticismo musical. Val del Omar emplea la composición dedicada a *Asturias (Leyenda)*<sup>418</sup>, si bien hay que tener en cuenta que los ritmos de flamenco andaluz y guitarra española que dominan la composición poco tienen que ver con la música característica de la región atlántica.

Al margen de las composiciones comentadas y dentro de la selección musical que realiza Val del Omar e interpretan con la voz Pepe Albaicín, Juan Gómez Leal, Señorita

---

<sup>415</sup> Ibid. Planos número 214 y 215.

<sup>416</sup> Ibid. Planos número 215, 216 y 217.

<sup>417</sup> Ibid. Planos número 96 a 101.

<sup>418</sup> Ibid. Planos número 146 a 154.

Chon y Julián Goya con la guitarra, ocupan un lugar destacado los cantos populares del cante jondo y los jipíos flamencos, la guitarra española, los cajones y los palmeros.

En cuanto a la utilización del sonido diafónico, Rafael Rodríguez Tranche divide en tres grupos los efectos diafónicos empleados en la realización de *Aguaespejo granadino*:

- “Efectos de retardo temporal de un mismo sonido en ambos canales (delantero/trasero) que oscila entre los 10 y los 20 milisegundos. Esto produce una sensación de eco, de reverberación en la escucha, como si los sonidos rebotaran en una cavidad alejada. La mayoría del texto que recita está grabado con este dispositivo que dota a la palabra de una mayor resonancia.
- Efectos de desplazamiento y de trayectos sonoros de un sonido de un canal a otro. Este es el mecanismo más característico del repertorio diafónico. Hay numerosos ejemplos de esta posibilidad a lo largo de la película. Así, durante el recitado del texto en off que transcurre por el canal principal de pantalla, determinadas palabras son subrayadas, llevándolas al otro canal e intensificando su volumen. [Refuerza su sentido de conjunto].
- Relaciones entre el sonido de una canal y el otro. En estos casos, se contraponen, de manera contrapuntística, dos sonidos de distinta naturaleza. Tomemos un ejemplo especial. En la segunda aparición hacia el final de la película, de la imagen del surtidor en primer plano, en un canal (delantero) se escucha el agua brotando, en correspondencia con el contenido manifiesto del plano. Mientras, en el otro canal (trasero) oímos el taconeo y las castañuelas flamencas que construyen la metáfora del agua bailando y vibrando”<sup>419</sup>.

Todas estas posibilidades se combinan con variaciones en la intensidad del sonido, con aceleraciones y retardos, con distorsiones y reproducciones al revés, que enriquecen sobremanera la gama de sensaciones diafónicas.

---

<sup>419</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *El cortometraje durante el franquismo (1939-1960)*. En: MARÍA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis M.; VELÁZQUEZ, José M. (coord.). *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996. P. 96.

En cuanto a la relación entre la imagen y el sonido de la película, Sáenz de Buruaga hace un incisivo y temprano análisis en 1956:

“En la obra de Val del Omar, *Aguaespejo granadino*, gran parte del sonido está asimismo confiado a música anterior, concretamente, de Manuel de Falla y del canto hondo andaluz. Pero este preelemento musical aparece *batido*, es decir, deformado, armonizado, estilizado, trabajado de acuerdo con el conjunto doble, imagen-sonido, que es la película como construcción audio-visual.

Val del Omar [...] elabora, distorsiona, *bate*, hace suya, la música, conforme no a lo que pide la imagen, pues sería subordinar el sonido a esta, sino a lo que él pretende desarrollar con los dos elementos expresivos básicos de que dispone, cada uno con su fuerza distinta. *Aguaespejo granadino* ha conseguido separar los dos mundos –visual y auditivo– y solidarizarlos al mismo tiempo: la obra en mudo es una cosa, un objeto ya; el sonido, sin imágenes, otro; con ambos elementos, es un tercero, una armonía, una efectiva relación de masas sonoras y visuales. Sonido e imagen se unen, pero no se confunden. [...]

Val del Omar compone con aciertos indudables –las palabras tienen a la vez una función sonora–, que hacen de él un auténtico compositor de esa música todavía naciente que es la *música concreta*”<sup>420</sup>.

Así, las bandas de sonido no solo se relacionan entre sí, sino que se entretienen con la imagen:

“Sobre este caudal sonoro se va tejiendo una compleja relación con la imagen en la que destacan las metáforas que utilizan el agua para crear transposiciones sonido/imagen. Por ejemplo, en una serie de varios planos los surtidores de agua de las partes de la Alhambra sugieren, en un momento dado, con su oscilación, el jipío del canto flamenco. A su vez, ese lamento gitano se representa como agua que sube (a través de los surtidores) de las entrañas de la tierra. Es decir, el sonido aquí, lejos de marcar un off diegético, sugiere una transformación de la imagen en campo, asociando los elementos ornamentales árabes a los sonidos flamencos. Por su parte la

---

<sup>420</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. *Festival de Cannes, 1956: Un éxito que se podía haber conseguido en 20 minutos* [en línea]. [Madrid]: junio de 1956 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <www.valdelomar.com >.

imagen construye una interpretación del *sentimiento* del cante al situarlo en lo más profundo (*jondo*) de la tierra”<sup>421</sup>.

Por último, un breve inciso acerca del sistema de reproducción de audio adoptado para la restauración de las películas de Val del Omar. Como hemos visto anteriormente, la reproducibilidad de la obra de Val del Omar siempre ha presentado problemas por varios factores: por un lado, las necesidades del *hardware* disponible en cada momento y por otro, la propia interpretación que Val del Omar hacía de sus proyecciones. Por ello debemos tener en cuenta que la eficacia del sonido diafónico “depende en mucho de las condiciones en que se haga la instalación sonora en la sala de proyección”<sup>422</sup>.

Acerca de este aspecto cabe destacar que dentro del proyecto de recuperación de la obra cinematográfica de Val del Omar que la Filmoteca Española inició en 1989, no se respetaba la independencia de canales sonoros tal y como establece la tecnología diafónica. Habría que esperar a 1994, para que la Filmoteca de Andalucía obtuviera nuevas copias de la película que simulan un acercamiento a las propuestas de Val del Omar. Para ello se transcribieron la bandas sonoras de la película al procedimiento Dolby Stereo SR, que permite distribuir la señal sonora en dos canales separados e independientes, que se reproducen en los altavoces delanteros o de pantalla y los altavoces traseros o de fondo de sala; si bien debemos indicar que la mayoría de las salas de exhibición no están equipadas con Dolby Stereo SR por lo que el sonido sale mezclado por todos los altavoces de la sala.

---

<sup>421</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1995. P. 271.

<sup>422</sup> LÓPEZ CLEMENTE, José L. 1960. P. 77-78.

## **5.6. La imagen de *Aguaespejo granadino***

### **5.6.1. La planificación**

La mayor parte de *Aguaespejo granadino* está compuesta por planos fijos con encuadres sólidos desde el punto de vista compositivo. El desglose de planos que hemos realizado nos indica que la película en total se compone de 217 planos, de los que 188 son planos fijos y 31 presentan algún tipo de movimiento físico de la cámara, en su mayoría panorámicas; además ocho planos son intertítulos que corresponden a los créditos iniciales y al cartel de cierre final. Sin embargo, hemos de indicar en este punto que Val del Omar anota en la memoria mecanografiada en la que presenta el presupuesto de la película<sup>423</sup>, que el número total de planos montados en la copia estándar es de 160.

En la planificación, según su naturaleza, existen dos tipos de movimiento fundamentales. Por un lado, los movimientos de cámara, que se definen por ser movimientos que se dan en el cuadro con relación al campo y por otro, los movimientos internos que se producen en el campo, que se corresponden con el movimiento de los personajes. Los planteamientos de planificación de Val del Omar, dan lugar a pocos movimientos internos dentro del campo, de ahí que los dejemos de lado en nuestro estudio, para centrarnos en los movimientos del cuadro en relación al campo. Si partimos

---

<sup>423</sup> VAL DEL OMAR, José. *Presupuesto Aguaespejo*. [Documento mecanografiado]. Madrid: s.f., 4 páginas.

de esta distinción básica, podemos observar tres tipos diferentes de movimientos de cámara:

“El *travelling* es un desplazamiento de la base de la cámara en el que el eje de la toma de vistas permanece paralelo en una misma dirección; la *panorámica*, al contrario, es un giro de la cámara horizontalmente, verticalmente o en cualquier otra dirección, mientras que la base queda fija. [...] recientemente se ha introducido el uso del *zoom* u objetivo focal variable”<sup>424</sup>.

A lo largo del tiempo han existido tentativas para poner en relación los movimientos de cámara con diversas interpretaciones biológicas más o menos acertadas:

“La panorámica sería el equivalente del ojo girando en su órbita, el *travelling* sería un desplazamiento de la mirada; en cuanto al *zoom*, [...] se ha tratado de traducir como focalización de la atención de un personaje”<sup>425</sup>.

Debemos tener en cuenta que una de las diferencias fundamentales que se establecen entre el cine y el resto de las artes es la posibilidad de variar los parámetros espaciales que definen su cuadro debido a que el cine cuenta en su registro con la dimensión temporal. Una dimensión que aporta una perpetua transformación, un devenir continuo del que carecen la pintura o la fotografía. Esta característica esencial dota al cine de la capacidad de mover el cuadro, puesto que es necesario *un tiempo* para poder realizar *un movimiento*. Este “cuadro cinematográfico es análogo en su función al de las pinturas (de donde toma su nombre), y que se define como el *límite de la imagen*”<sup>426</sup>, revela al espectador, al moverse, nuevos espacios, aumentando el *campo*<sup>427</sup>. La información que se suministra al espectador, por lo tanto, también aumenta y mantiene

---

<sup>424</sup>AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain [et al], *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 1996. P. 38.

<sup>425</sup> Ibid. P. 42.

<sup>426</sup> Ibid. P. 19.

<sup>427</sup> Entendemos *campo* como la porción del espacio contenida en el interior del cuadro.

viva su atención. Para definir explícitamente el cuadro cinematográfico, aprovecharemos la descripción técnica que de él se hace en *Estética del cine*:

“Este cuadro, cuya necesidad es evidente (no se puede concebir una película infinitamente grande), tiene sus dimensiones y sus proporciones impuestas por dos premisas técnicas: el ancho de la película –soporte y las dimensiones de la ventanilla de la cámara; el conjunto de estas dos circunstancias define lo que se denomina el formato del filme. [...] El cuadro juega, en diversos grados según los filmes, un papel muy importante en la *composición* de la imagen”<sup>428</sup>.

Dividiremos los movimientos de cámara que contiene *Aguaespejo granadino* en dos grupos: por un lado los movimientos físicos de la cámara y por otro los movimientos de los dispositivos ópticos de la misma.

El movimiento físico de cámara primordial en la película, salvo contadas excepciones, es la panorámica, movimiento que se repite en 28 ocasiones a lo largo del metraje. Dentro de este tipo de movimiento, predomina claramente la panorámica vertical, a la que Val del Omar dota de un significado místico, relacionado con el anhelo de ascensión:

“Parece evidente el énfasis dado a esta trayectoria vertical y su conexión cielo/tierra. En esta lógica, la experiencia mística estaría representada por la vertical ascendente. Una idea que aparece plasmada en el primer plano del surtidor de agua de los jardines de la Alhambra. Val del Omar captará este mismo encuadre en los retratos que hace de Granada a lo largo de distintas épocas. Una fijación que representa ese eterno fluir del agua por la vertical. Surtidos de la esencia, agua que sube, asciende y al tiempo cae, en el punto más alto de la subida. Esos dos movimientos, sumados, crean la sensación de permanencia, de tiempo eterno congelado en un instante de emanación incesante”<sup>429</sup>.

---

<sup>428</sup> Ibid. P. 19-20.

<sup>429</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1995. P. 270.



En cuanto a la dirección de las panorámicas hay un equilibrio entre las descendentes –14– y las ascendentes –11–. En cuanto a las panorámicas horizontales también existe equilibrio en cuanto a direcciones y así encontramos un par de panorámicas que van de derecha a izquierda –una de estas panorámicas está filmada con la cámara al hombro– y una que discurre de izquierda a derecha. El resto de movimientos de cámara que incorpora la película son un cuatro planos filmados sin trípode<sup>430</sup>, previsiblemente con la cámara al hombro. El empleo de estos movimientos físicos de la cámara responde a una voluntad de dinamismo sobre los motivos filmados, tal y como indica Sáenz de Buruaga:

“Dependiendo del estado dinámico del motivo, [Val del Omar] aplica un determinado movimiento de cámara para aprovechar el impulso cinético de este material pro-filmico y proyectarlo de la manera más significativamente estética posible, habitualmente a base de contraponer en la dirección opuesta la cámara al movimiento del motivo”<sup>431</sup>.

En cuanto a movimientos de los dispositivos ópticos de la cámara, en *Aguaespejo granadino* los encontramos de dos tipos: el *zoom* y la variación de la distancia focal. En el primer caso, Val del Omar emplea el *zoom* en tres planos<sup>432</sup>, siempre de acercamiento, de más lejos a más cerca y a toda velocidad, de modo que parece intentar apropiarse de las imágenes para tocarlas. Cabe recordar en este punto, que Val del Omar se atribuye a sí mismo la invención de dicho dispositivo óptico, al que en 1928 se refiere como óptica de alcance temporal y ángulo variable, como hemos visto en el apartado dedicado a la biografía del autor. En cuanto a las variaciones de la distancia focal, encontramos algunas

---

<sup>430</sup> Véase Apéndice 1. Desglose por planos de *Aguaespejo granadino*. Planos número 135, 139, 158 y 189.

<sup>431</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (comisario). 2004. P. 144-145.

<sup>432</sup> Véase Apéndice 1. Desglose por planos de *Aguaespejo granadino*. Planos número 100, 133 y 196.

muestras a lo largo del metraje de la película en los charcos de agua en los que se reflejan elementos arquitectónicos de Alhambra y otros sobre los chorros de los surtidores<sup>433</sup>.

Acerca de otros parámetros que tienen que ver con la planificación, la mayoría de los planos que componen *Aguaespejo granadino*, han sido filmados con una altura de cámara normal, equivalente a la visión humana, es decir entre 1,5 y 1,8 metros de distancia con respecto al suelo, con la excepción de algunos de ellos que están tomados con una altura de cámara baja<sup>434</sup> o alta<sup>435</sup>, generalmente en función del motivo que se pretende registrar.

En cuanto a la angulación de la cámara con respecto al suelo, la mayoría de los planos son normales o neutros, es decir aquellos en los que el ángulo de la cámara es paralelo al suelo y se encuentra a la altura de los ojos o, en caso de ser un objeto, a su altura media. Sin embargo aproximadamente cuarenta planos ofrecen variaciones de angulación que son de tres tipos. El grupo más numeroso es el de los picados, un total de diecinueve planos que ofrecen una angulación oblicua superior, es decir, por encima de la altura de los ojos o de la altura media del objeto y está orientada ligeramente hacia el suelo<sup>436</sup>. El segundo grupo, formado por un total de dieciséis planos, es el de los contrapicados, la angulación opuesta a la descripción anterior<sup>437</sup>. Y para terminar, el tercer grupo, mucho menos numeroso que los dos anteriores, es el de los planos cenitales

---

<sup>433</sup> Ibid. Planos número 38, 40, 41 y 72.

<sup>434</sup> Ibid. Planos número 91, 116, 137 y 195.

<sup>435</sup> Ibid. Planos número 117, 165 y 166.

<sup>436</sup> Ibid. Planos número 9, 10, 36, 38, 77, 78, 95, 96, 103, 105, 106, 107, 108, 112, 117, 119, 163, 165, 166 y 186.

<sup>437</sup> Ibid. Planos número 8, 16, 25, 81, 90, 93, 100, 114, 116, 130, 131, 164, 167, 170, 179, 195 y 196.

donde la cámara se sitúa en un ángulo perpendicular con respecto a lo representado, que en este caso suele ser el agua de los estanques con sus peces<sup>438</sup>.

### 5.6.2. La fotografía, los efectos especiales y las técnicas empleadas

Antes de la realización de *Aguaespejo granadino* Val del Omar ya contaba con una importante experiencia en el campo de la fotografía y los efectos especiales, puesto que durante la posguerra se encargó del primer departamento de efectos especiales que funcionó en España, en los Estudios Chamartín, fundados por Tomás de Bordegaray. Desde este puesto, Val del Omar se responsabilizó de películas célebres como *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado, *La aldea maldita* (1942), de Florián Rey<sup>439</sup> o *Goyescas* (1942), de Benito Perojo. Esta experiencia de Val del Omar en el campo de los efectos especiales es determinante para la forma de sus obras cinematográficas. Eduardo Russo sintetiza así, los resultados que consigue Val del Omar en este campo:

“Val del Omar interroga lo inmóvil: lo escruta, le impone el movimiento de la cámara, le inyecta un movimiento artificial por la iluminación, lo promueve potenciándolo con el recurso del *time lapse*, lo analiza por el ralentí o lo agita con la cámara acelerada”<sup>440</sup>.

---

<sup>438</sup> Ibid. Planos número 20, 98 y 99.

<sup>439</sup> Val del Omar se encargó de la segunda unidad en la escena del éxodo rural.

<sup>440</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (comisario). 2004. P. 187.

La fotografía en blanco y negro es a la vez austera y meticulosa, natural y artificial, realista y expresionista; del contraste entre estas dos fuentes surge una fuerza visual que contribuye de manera determinante a la narración de la película. Así, en *Aguaespejo granadino*, encontramos desde el punto de vista de la iluminación, dos tipos de imágenes: aquellas que están tomadas con una voluntad realista justificadas por las fuentes de luz naturales, donde el apoyo lumínico artificial es muy suave; y otras imágenes, con una iluminación muy estilizada, que se aproximan al expresionismo cinematográfico, en las que el autor no se limita a fotografiar un escenario natural previamente localizado, sino que lo interpreta para adaptarlo a sus fines, modificando así la dimensión puramente informativa del documental:

“Lo que sucede con Val del Omar (y en ello radica su singularidad al igual que sucede con Buñuel) es que partiendo de ese modelo de escritura filmica dominante, y que Villegas aprecia en su [*Vibración de*] *Granada*, en estas *Fiestas cristianas /Fiestas profanas* da una vuelta de tuerca más en su propio camino de experimentación vanguardista aprovechando todas las posibilidades expresivas y emocionales que, como dice Villegas, emanan de las cosas mismas y de los recursos que la técnica cinematográfica pone a su servicio. De ahí que siempre que el *motivo* cinematográfico se preste a ello explore de una forma personal y libre todo lo que le permita expandir su creatividad y su sentimiento poético”<sup>441</sup>.

Para la filmación de este segundo grupo de imágenes, en el que se persigue el objetivo expresionista de adueñarse de la realidad, Val del Omar desarrolla numerosas técnicas de iluminación. Técnicas que pocos años después se concretarán en su siguiente obra *Fuego en Castilla*, englobadas bajo la denominación de Teoría de la Visión Tactil. Estas técnicas de iluminación son las responsables de que los planos tiemblen por los

---

<sup>441</sup> HERRERO, Sergio (coord.). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* [exposición]. Murcia, Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003. P. 143.

impulsos de la luz parpadeante, se acelere el tiempo en los paisajes o se detenga durante la ascensión de un surtidor. A propósito de la voluntad expresionista de Val del Omar Sáenz de Buruaga indica:

“Se trata, como en Buñuel, de un documentalismo no-objetivo, irrespetuoso con el orden lógico de los acontecimientos, arbitrario, puesto que, aceptando de base una verdad incuestionable, va más allá y se dedica a ofrecer una versión propia de la realidad”<sup>442</sup>.

Una de las técnicas más destacadas son los efectos de luz parpadeante, producida por variaciones en la cadencia del rodaje gracias a la utilización de una cámara de 35 mm., intervenida por Val del Omar, que contaba con un dispositivo para la regulación de la velocidad a través de un sistema electrónico para disparo lento y síntesis, así como la filmación a intervalos fijos de un determinado número de fotogramas. También destaca el empleo de aparatos de polarizadores sincrónicos sobre las capas de agua y sobre los cielos, lo que determina los efectos de intermitencia, los brillos y los destellos que contemplamos en al menos cuarenta y cinco planos a lo largo de la película<sup>443</sup>.

En cuanto a la manipulación temporal del desfile de imágenes cinematográficas, al margen de los acelerados obtenidos a través de la técnica de luz parpadeante, Val del Omar recurre a la técnica del congelado de fotogramas. Mediante este recurso que aísla fragmentos de tiempo y rompe de manera violenta con el discurso cinematográfico, Val del Omar detiene la ascensión del agua en los surtidores en un par de ocasiones a lo largo del metraje de la película, hasta el punto que estos adoptan formas antropomórficas

---

<sup>442</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 144.

<sup>443</sup> Véase Apéndice 1. Desglose por planos de *Aguaespejo granadino*. Planos número 19, 29, 32, 35, 60 a 63, 78, 79, 92, 95 a 97, 116, 120, 121, 125, 127 a 131, 146, 147, 149, 151, 153, 154, 157, 159 a 161, 181 a 184, 187 a 194, 195, 197 199 a 201 y 204.

femeninas. También en un par de ocasiones, Val del Omar opta por invertir la velocidad original del material filmado; se trata del plano en el que una peonza baila mientras entra en plano otra, que se levanta y comienza a bailar junto a la primera y el plano de la superficie de un estanque con los círculos concéntricos característicos que forman las ondas del agua<sup>444</sup>. En otro caso durante la ascensión del chorro de los surtidores y en los dos últimos planos de la película, Val del Omar ralentiza su velocidad, con objeto de mostrar el éxtasis<sup>445</sup>. Esta manipulación del tiempo filmico, producida por una manipulación de la cadencia de la impresión de fotogramas durante el rodaje, es una constante del cine experimental a lo largo de su desarrollo:

“La propia tecnología del cine [...] demostró en fecha tempranísima que el cine podía generar formas de temporalidad poética que escapaban a las posibilidades literarias, concretamente:

1º.- El movimiento acelerado.

2º.- El movimiento retardado.

3º.- La inversión del movimiento (retroceso del tiempo)”<sup>446</sup>.

También es importante la utilización que hace Val del Omar de otra técnica de origen vanguardista o experimental, la sobreimpresión de planos que consiste en superponer dos planos en el mismo fotograma de modo que se consigan determinados efectos. Para ello, una vez rodada la primera toma, se hace retroceder la película y se rueda una segunda toma sobre el material previamente impresionado. En *Aguaespejo granadino* esta técnica es empleada con dos personajes, la niña suspensa y un joven; en

---

<sup>444</sup> Ibid. Planos número 136 y 137.

<sup>445</sup> Ibid. Planos número 41, 76, 101, 215 y 216.

<sup>446</sup> CASTRO, José Luis; COUTO, Pilar; PAZ, José María (eds.). *Cien años de cine: Historia, teoría y análisis del texto filmico*. Madrid: Visor Libros, 1999. P. 66.

ambos casos, mediante esta técnica, ambos pasan de tener los ojos cerrados a abrirlos<sup>447</sup>. Por otra parte, Val del Omar recurre en una ocasión a mostrar un plano virado al negativo; se trata del plano en el que contemplamos un muro en el que leemos la inscripción *El que más da más tiene. Matemáticas de Dios*, leitmotiv de la película<sup>448</sup>.

En el apartado óptico destaca el empleo de lentes de agua para efectuar sobre las imágenes modelaciones astigmáticas. Esta técnica la había utilizado con anterioridad Marcel L'Herbier en sus películas de vanguardia de los años veinte, películas que Val del Omar pudo visionar durante su estancia juvenil en París. En este apartado también es destacable el empleo de cachés variados y el virado a verde durante la totalidad del segmento nocturno del film, así como la utilización de cortinillas blancas y gasas.

### 5.6.3. El montaje

Si bien *Vibración de Granada*, precedente temático y formal de *Aguaespejo granadino*, presenta un montaje tosco en el que los planos no remitian a más que a sí mismos, el montaje de *Aguaespejo granadino* es sumamente rico y sugerente, aunque conserva un espíritu austero y primitivo. La película escapa de la dramaturgia clásica y no obedece al esquema clásico del desarrollo con nudo y desenlace; la unidad de la película, constantemente entrecortada, reside en su escritura poética. Así, el montaje de la película, el orden de los materiales visuales y sonoros está más vinculado al lenguaje

---

<sup>447</sup> Véase Apéndice 1. Desglose por planos de *Aguaespejo granadino*. Planos número 69, 141 y 213.

<sup>448</sup> Ibid. Plano número 142.

poético y musical que a la construcción narrativa cinematográfica entendida desde un modelo expositivo, si nos referimos al documental, o desde un modelo de representación institucional, si nos referimos a la ficción:

“Todo este material no se organiza según un principio narrativo. *Aguaespejo granadino*, como sus películas posteriores, se mueve en un registro equidistante tanto del cine de ficción como del documental. Aquí, no encontramos la historia en el sentido estricto de la palabra. Nada se cuenta en función de un final. Precisamente, VDO socava hasta el único efecto concluyente aceptado universalmente. Las películas de VDO no concluyen, se cierran con la expresión *Sin Fin*. Más allá de su valor como marca de estilo, esta declaración es una clara advertencia de la circularidad en la disposición de los motivos. Al mismo tiempo, su separación respecto del modelo documental es precisa”<sup>449</sup>.

Así, el montaje de la película no ayuda a que el espectador se oriente ni espacial ni temporalmente, sino que lo integra dentro de un fluir circular que parece no tener fin: la reiteración de espacios crea un bucle espacio-temporal que nos sumerge en una visión estética sin escapatoria. Esta gran libertad de montaje permite la producción y experimentación de estructuras rítmicas a través de la yuxtaposición de los planos, de tal modo que en la película se pasa de una localización a otra, sin definir puntos de referencia, del mismo modo que los personajes y los motivos se repiten sin seguir unas pautas establecidas. Es por ello imposible que el espectador siga una historia en el sentido clásico del término, según la narrativa cinematográfica tradicional, puesto que la película está dirigida a una asimilación emocional de sus imágenes, en la que la confusión del espectador frente a los materiales filmicos es sujeto mismo de la historia y motor de la puesta en escena.

---

<sup>449</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1995. P. 367.



Por lo tanto el montaje de *Aguaespejo granadino* es un montaje que no privilegia una lectura plana de la imagen, que sea así esclava de la historia que un director narra, sino un montaje que hace que la imagen se exprese por sí misma. Esta autonomía de la imagen facilita una lectura inconsciente, lo que nos conduce directamente al ámbito de los sueños y a la estimulación de la inteligencia emocional de los espectadores. Así en la ordenación de los materiales fílmicos y su disposición temporal, Val del Omar no privilegia un camino cerrado que conduzca al espectador a unas conclusiones previamente establecidas por la instancia narrativa, sino que construye una unidad circular en la que los personajes y los motivos puntan una y otra vez el metraje; un espacio en el que el espectador es libre de mirar aquí y allá para extraer sus propias conclusiones una vez concluida la proyección.

Las transiciones de plano a plano se suelen efectuar a través del corte de modo mayoritario. De hecho, a lo largo de la película apenas hay otro tipo de recursos salvo excepciones, como el fundido a negro empleado para separar los títulos de crédito iniciales de los planos filmados o el fundido a negro que Val del Omar emplea un par de planos antes de que concluya el segmento nocturno de la película. En el caso de los encadenados, tan solo los encontramos como herramienta necesaria a la hora de emplear la técnica de sobreimpresión de planos o para dar cohesión a la segunda tanda de fotogramas congelados del agua que brota de un surtidor, al final de la película<sup>450</sup>.

Desde el punto de vista del motivo, podemos clasificar los planos de la película en grandes bloques que se combinan mediante diversas fórmulas a lo largo del metraje. En

---

<sup>450</sup> Véase Apéndice 1. Desglose por planos de *Aguaespejo granadino*. Planos número 206 a 208 y 210 a 211. Los créditos iniciales de la película también se unen mediante encadenados.

primer lugar, si tenemos en cuenta el número de planos, tenemos los detalles del interior de la Alhambra y el Generalife; dividiremos este grupo en dos subgrupos: por un lado los planos en los que aparecen estanques y por otro aquellos planos en los que el elemento dominante son los surtidores. En segundo lugar, estudiaremos los retratos de las gentes de Granada y las apariciones reiteradas o no de los personajes a lo largo del metraje. En tercer lugar, analizaremos las vistas generales que encontramos a lo largo de la película y que a su vez podemos dividir en vistas generales de la ciudad de Granada y vistas de la Alhambra y el Generalife. En esta clasificación de los motivos de la película evitaremos mencionar el resto de planos que puedan estar constituidos por inscripciones, mocárabes, celosías u otros elementos arquitectónicos del conjunto monumental granadino, así como detalles de la vegetación local, puesto que tienen poco peso en el conjunto total de la película si los comparamos con los grupos que hemos clasificado unas líneas arriba. Como podemos comprobar según el análisis anterior, el elemento que aparece en mayor número de ocasiones a lo largo del metraje son los surtidores de agua de la Alhambra y el Generalife, seguido por los retratos de las gentes de Granada, especialmente por dos personajes: la niña suspensa y el joven con el rictus descompuesto.

Primer grupo: los planos de agua, tanto en surtidores como en estanques, son los más numerosos de todos los que conforman la película. Aparecen en un total de ochenta y un planos a lo largo del metraje.

- Surtidores: en este subgrupo, formado por sesenta planos, hemos incluido también los surtidores de las fuentes, así como los mascarones de piedra que pertenecen al conjunto escultórico del Pilar de Carlos V<sup>451</sup>.

- Estanques: los estanques, que forman un subgrupo de veintiún planos, aparecen de diversos modos: vacíos, con peces o con nenúfares<sup>452</sup>.

Segundo grupo: el retrato de los habitantes de Granada está conformado por un total de cuarenta planos, que subdividimos en los siguientes grupos:

- Habitantes de Granada: son un total de diecisiete planos que aunque puntean todo el metraje se concentran sobre todo al principio y al final<sup>453</sup>; sobre todo se trata de gitanos de todas las edades que habitan en las cuevas del Sacromonte. Los individuos a los que nos referimos son los siguientes: niño, joven gitano, viejo desmayado, ciego, mujer, anciana, pareja gitana con niño, niña que sale de la cueva, Maria José Val del Omar, niña bebiendo agua, mujer a la que se acerca la cámara, gitana con rizos, mujer amamantando a su bebé y anciano con niño.

- Personajes recurrentes: en este punto nos referimos concretamente a aquellos individuos que aparecen más de una vez repartidos en el metraje de la película. Se trata – por orden de importancia según el número de planos– de la niña suspensa que finalmente

---

<sup>451</sup> Ibid. Planos número 21, 22, 23, 24, 39 a 59, 72, 73, 83 a 88, 148 a 150, 164 a 179, 190 a 193, 202 y 206 a 211.

<sup>452</sup> Ibid. Planos número 9, 10, 23B, 70, 77 a 79, 82, 85, 96, 98, 99, 103, 105, 106, 107, 108, 112, 119, 137 y 186.

<sup>453</sup> Ibid. Planos número 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 34, 27, 80, 132, 135, 139, 144, 157, 162 y 181.

alcanza el éxtasis<sup>454</sup> y el joven con el rictus descompuesto<sup>455</sup>, que son los personajes que mayores apariciones tienen a lo largo de toda la película. En menor grado encontramos otro grupo de personajes cuyas apariciones a lo largo del film son más concentradas: el joven sobre el que se superponen planos<sup>456</sup>, el hombre barbudo que aparece en el último segmento del film<sup>457</sup> y, para terminar, el joven dormido sobre el que proyecta la sombra de una mano<sup>458</sup>.

Tercer grupo: las vistas generales aparecen en un total de treinta y tres planos a lo largo del metraje y que hemos dividido en dos grupos, según el contenido.

- Vistas generales de Granada: en este grupo, formado por un total de 26 planos, incluimos las vistas de la ciudad y de los montes que la rodean, incluidas las cuevas del Sacromonte y Sierra Nevada. En la mayoría de los casos las imágenes parecen tomadas desde la Alhambra y el Generalife<sup>459</sup>.

- Vistas generales de la Alhambra y el Generalife: en este grupo, formado por siete planos, incluimos aquellas vistas generales del conjunto monumental granadino, de modo que excluimos los detalles del interior del mismo<sup>460</sup>.

---

<sup>454</sup> Ibid. Planos número 64, 66, 69, 71, 94, 101, 104, 212 y 215.

<sup>455</sup> Ibid. Planos número 26, 37, 65, 102, 111 y 203.

<sup>456</sup> Ibid. Planos número 93, 141, 213.

<sup>457</sup> Ibid. Planos número 197, 199 y 205.

<sup>458</sup> Ibid. Planos número 74 y 76.

<sup>459</sup> Ibid. Planos número 19, 62, 63, 116, 118, 120, 121, 122, 125 a 128, 133, 147, 149, 151, 154, 159 a 161 y 183 a 185.

<sup>460</sup> Ibid. Planos número 8, 32, 60, 97, 124, 129 y 194.

#### 5.6.4. La composición

Por composición visual entendemos el grupo de elementos que se constituyen con un cierto orden o estructura formal; de tal modo que la composición de un plano no solo está limitada a la disposición de las formas de las líneas y las superficies, sino que incluye también la relación entre dos o más movimientos, entre las fuentes de luz más o menos intensas y las sombras, así como la textura visual de los objetos.

Las composiciones de las que se sirve Val del Omar presentan gran continuidad entre unas y otras. Los encuadres responden a una clara funcionalidad visual, son armónicos, perfectamente proporcionados y muestran motivos de formas precisas y regulares. Cuando Val del Omar desea centrar los puntos de máximo interés, como es el caso de los detalles de los surtidores en ascensión, cierra el encuadre, sitúa el motivo en un área alta del mismo y reduce la profundidad de campo, desenfocando el segundo término. Además, suelen tener un único punto de interés, un único motivo, de modo que no se disperse la atención del espectador. Sáenz de Buruaga resume del siguiente modo los diferentes tipos de composiciones de los que se vale Val del Omar:

“El geometrismo de la escritura fílmica valdelomariana se acentúa notablemente con la elección de puntos de vista que impliquen un énfasis en los aspecto lineales del motivo en su aparición a lo largo del encuadre. En ese sentido predominan los de orientación transversal que atraviesan la composición desde un ángulo hasta el extremo opuesto. [...] Pero también se detectan las composiciones de estructura triangular y simétrica”<sup>461</sup>.

---

<sup>461</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (comisario). 2004. P. 145.

Así, Val del Omar se sirve de composiciones simétricas perfectamente equilibradas, las mismas que inspiraron en muchos casos los palacios nazaríes de la Alhambra. En las composiciones simétricas hay correspondencia entre las dos partes del plano, respecto de un eje imaginario central, es por esta razón que ofrecen gran pregnancia, sobre todo si los motivos situados a ambos lados del eje de simetría poseen el mismo peso visual. Este tipo de composiciones refuerzan el significado del título de la película, el *aguaespejo*, más si cabe si en muchos casos se trata a su vez de reflejo de estas construcciones en el agua de los estanques. Sirvan como ejemplo de este tipo de organización compositiva los siguientes planos:



Plano 107



Plano 190



Plano 39B

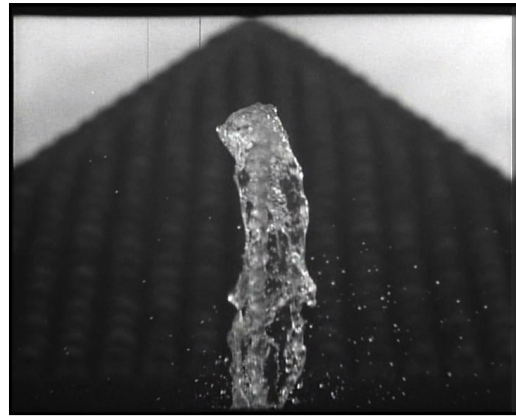


Plano 191

Otro tipo de composición con la que Val del Omar ordena y distribuye los elementos dentro del encuadre, son las composiciones triangulares, que podemos dividir en dos tipos: las composiciones triangulares tradicionales y las composiciones con triángulos invertidos. En muchos casos ambas composiciones dividen en el encuadre a su vez en otros triángulos. Además, en la mayoría de los casos se trata de triángulos equiláteros, lo que convierte la superficie de la pantalla en un espejo. Como muestra de lo expuesto anteriormente, hemos seleccionado cuatro planos de la película:



Plano 15



Plano 198



Plano 27



Plano 80

Es complicado establecer un recorrido por las referencias pictóricas que Val del Omar pudo recibir puesto que apenas existen referencias documentales al respecto. A pesar de ello, si valoramos que el origen de la escritura fílmica valdelomariana se produce durante su época de militancia en las Misiones Pedagógicas, podemos encontrar algunos datos de relevancia que nos permiten ilustrar esta cuestión. Una de las actividades que desarrollaron las Misiones Pedagógicas era el Museo Circulante, al frente del cual estuvieron Rafael Dieste, Luis Cernuda, Antonio Sánchez Barbudo y Ramón Gaya. Dicho Museo Circulante disponía de dos colecciones de pinturas que, salvo excepciones, databan de la época del Barroco español. La primera de estas colecciones se componía de catorce copias de cuadros del Museo del Prado, entre las que se encontraban obras de Pedro Berruguete, El Greco, Alonso Sánchez Coello, José Ribera, Diego Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo y Francisco de Goya, entre otros. La segunda colección del Museo Circulante se componía de algunas reproducciones de los grabados de Goya, así como de copias de cuadros existentes en el Museo del Prado, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Museo Cerralbo. Por estas razones, la referencia pictórica más importante que puede atribuírsele a Val del Omar es la influencia del Barroco español del siglo XVII, cuyos principales focos de producción fueron Sevilla y Madrid. El Barroco español estaba influido directamente por la pintura flamenca de los países bajos y por el Barroco Italiano, donde destacó la influencia del precursor Michelangelo Amerighi Caravaggio. La incidencia de este autor fue internacional y las escuelas más afortunadas en su adaptación fueron la de Sevilla, la escuela francesa y los pintores de Utrecht, si bien el citado estilo impregnó toda la producción pictórica del XVII y posterior.



Varios son los aspectos que coinciden entre este tipo de pintura y la obra cinematográfica de Val del Omar. La temática de este período de la historia de la pintura era de carácter religioso. Por ello, dentro de los parámetros marcados por la Iglesia, el naturalismo tenebrista caravaggesco va a ser una de las respuestas más inmediatas y concretas a las nuevas necesidades de la contrarreforma del siglo XVII. Los principales rasgos estilísticos de este movimiento son las grandes dimensiones de los lienzos en los que aparecen pocas figuras, usualmente de tamaño natural. Las pinturas muestran escenas sencillas, con una sola acción y con pocos personajes y elementos, lo que facilita la comprensión por parte de los creyentes. El naturalismo se debe a la práctica de un tipo de representación no idealizada, que no oculta los defectos de los personajes, sino que los escoge de entre los habitantes del pueblo, con los rostros curtidos y arrugados. En cuanto al adjetivo tenebrista, se debe a una técnica que ya era conocida con anterioridad pero que se aplicaba con mesura y que consiste en acentuar los contrastes entre zonas iluminadas y zonas en sombra. Además, es importante destacar que este grupo de pintores comenzaron a incorporar abstracción pictórica en sus fondos que se pierden en la oscuridad, lo que centra la atención en poderosos primeros términos realzados violentamente por la luz y crea un ritmo compositivo basado en el juego lumínico.

Hemos seleccionado algunos lienzos que pueden compararse con los anteriores planos de *Aguaespejo granadino*, como ejemplos de composiciones simétricas y triangulares:



*La Virgen con el niño en un trono*  
(Pedro Berruguete, c. 1494)



*Virgen niña en éxtasis*  
(Francisco de Zurbarán, 1630)



*Bodegón de cacharros* (Francisco de Zurbarán, 1633)



*Las hijas de Felipe II* (Alonso Sánchez Coello, 1575)



*Dos reyes* (Alonso Cano, 1640)

### **5.7. La recepción de *Aguaespejo granadino* y su trayectoria**

Las exhibiciones de *Aguaespejo granadino* han sido escasas desde el momento de su estreno. Sin embargo, debemos tener en cuenta que junto a *Fuego en Castilla* se trata de la obra de Val del Omar que más se ha divulgado al público y mayor impacto y relevancia internacional ha tenido; sin embargo, estos hechos no evitaron los constantes desplantes de la administración estatal a la hora de apoyar su proyección internacional. Esta exigua difusión se debe, en parte, a la radicalidad de la obra del propio Val del Omar, tan equidistante del documental como de la ficción, y a su perfeccionismo técnico-artístico que le lleva interpretar cada una de las proyecciones, lo que dificulta enormemente la exhibición de sus obras:

“Val del Omar deseaba supervisar personalmente la proyección de la película, en razón a su complejidad técnica que, a menudo, escapaba a la normalización de las cabinas. Por ello, la difusión de su obra ha sido siempre muy selectiva, muy escasa. Como la poesía o la música de cámara”<sup>462</sup>.

En cada una de sus películas Val del Omar introduce las novedades técnicas que desarrolla a la par –diafonía, Teoría de la Visión Táctil, desbordamiento apanorámico de la imagen– interpretando así de manera única cada una de las exhibiciones de sus películas, lo que le convierte en un pionero del cine expandido. Por esta razón resulta de suma importancia prestar atención a las indicaciones concretas que hace Val del Omar para la exhibición de cada una de sus obras cinematográficas. Con una década de

---

<sup>462</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 136.

anticipación con respecto a las primeras proyecciones de *Aguaespejo granadino*, su amigo Cristóbal Simancas se hacía eco, en la revista del Sindicato Nacional, de los requerimientos técnicos que Val del Omar pensaba necesarios para la correcta proyección de sus obras:

“Imaginaos que entramos y tomamos asiento en un salón que estuviera preparado de la siguiente manera: en lugar del lienzo plano que hoy conocemos [pantalla], el local acaba en una superficie ligeramente cóncava, que insensiblemente enlaza con los dos lienzos y paredes laterales y con el techo de la sala. Además de los altavoces que existen tras la pantalla, nuevos focos de sonidos están distribuidos por todo el salón, incluso debajo del suelo. Las luces se apagan lentamente y comienza la proyección. [...] ¡De pronto, nos damos cuenta de que la proyección carece de límites de que no hay marco, de que falta el encuadre!; ¡la imagen ha desbordado la pantalla, y la proyección ocupa toda la superficie de ese fondo en forma de huevo de que antes hablábamos”<sup>463</sup>.

En este punto debe quedar claro que Val del Omar nunca se inclinó por una difusión masiva de su obra y así, las propuestas de Marcel L’Herbier, presidente del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París y la posterior petición de Jacques Ledoux, director de la Filmoteca Belga, cayeron en saco roto:

“Como he dicho, desearía reparar en la medida de mis posibilidades, el desconocimiento de su película y le quedaría muy agradecido si pudiese, como estaba previsto, enviarme el negativo con sonido óptico de su película para que podamos sacar copia y con su consentimiento presentarla en París, Londres, Nueva York, en las filmotecas que trabajan con nosotros”<sup>464</sup>.

En coincidencia exacta con la muerte de Val del Omar comienza un redescubrimiento de sus obras producido, en gran medida, por su destacada posición en la

---

<sup>463</sup> Ibid. P. 83-85.

<sup>464</sup> Ibid. P. 166. La carta está fechada el 20 de junio de 1958.

antología Cine de Vanguardia Español, realizada en el George Pompidou, a la que ya nos hemos referido en varias ocasiones a lo largo de nuestro estudio. Desde entonces la exhibición de su obra se multiplica, sobre todo a partir de su difusión como parte del *Tríptico elemental de España* en 1996.

Por último, indicar que salvo excepciones, como el primer pase de la película, celebrado en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid en 1955, se obvian el resto de los exclusivos pases privados de los que ha sido objeto la obra de Val del Omar. Para simplificar la lectura y consulta de este apartado, hemos dividido las proyecciones en dos bloques, según la fecha del fallecimiento de Val del Omar, el 4 de agosto de 1982.

Para concluir con esta introducción, recurriremos a las palabras del propio Val del Omar, que en uno de sus últimos documentos manuscritos reflexiona así sobre el destino de *Aguaespejo granadino*:

“Este ensayo audio-visual de técnica lírica [*Aguaespejo granadino*]. Un poema que necesitó 25 años desde su terminación hasta su estreno, su difusión, desde su realización hasta su comunicación. Un cuarto de siglo desde que se terminó hasta que se estrenó: 1955-1981. Fuera de serie. El tiempo, mi mejor amigo”<sup>465</sup>.

---

<sup>465</sup> VAL DEL OMAR, José. *Bases de la publicidad y reclamo para el espectáculo*. [Manuscrito]. S.l.: 1981-1982, página única.

### 5.7.1. Trayectoria en vida

Sabemos que la primera proyección de *Aguaespejo granadino* fue un pase privado en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid en 1955. El primer pase público se realizará en el seno de la I Conferencia de la UNESCO de Expertos de Cine y Televisión de Tánger, celebrada del 19 al 30 de septiembre de 1955. Esta también será la primera vez que Val del Omar exponga ante un auditorio internacional dos de los pilares centrales de la mecánica: el sonido diafónico y la Teoría de la Visión Táctil. La prensa local se hace eco de la proyección:

“La película es una sinfonía audio visual lírica de Granada. Con una técnica revolucionaria, la bella ciudad andaluza se muestra a los espectadores en una especie de alucinación lírica; el agua de las fuentes y surtidores sigue el ritmo de la siguiiriya; los jardines, los monumentos, el viento, el agua, la luna parecen interpretar una vibrante danza como si les animara un espíritu poético. Todo siguiendo un ritmo creciente y en continua trepidación artística. Algo fantástico y maravilloso”<sup>466</sup>.

La película continúa en 1956 su periplo internacional, aunque antes se proyecta en contadas ocasiones en el Cineclub Madrid y en el de la Escuela de Ingenieros Industriales. Además, el 15 de abril de 1956, se proyecta, en el Cine-Studio Colegios Mayores de la Ciudad Universitaria de Madrid<sup>467</sup> en un programa que incluía obras de Oskar Fischinger, Harry Watt, Basil Wright y Jean Mitry. Ese mismo mes de abril la película tiene complicaciones para participar en el IX Festival Internacional de Cine de Cannes celebrado del 10 al 24 de abril de 1956:

---

<sup>466</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 115. Publicado originalmente por Anteo (seud.) en el *Diario España* de Tánger el 1 de octubre de 1955.

<sup>467</sup> Ibid. P. 136.

“Cuando todo estaba preparado para presentar *Aguaespejo* en el Festival de Cannes, Val del Omar se enteró de que, finalmente su película no se puede presentar oficialmente porque las dilaciones burocráticas de la Dirección General de Cinematografía no la habían inscrito a tiempo en el Festival. En compensación, los funcionarios le prometen dejarla para el Festival de Berlín ante el desacuerdo de Val del Omar, quién pensaba, seguramente con acierto, que el público y jurado de Cannes iba a comprometerse más con las claves de su obra que los de la antigua capital alemana”<sup>468</sup>.

Posteriormente, tal y como le fue prometido, Val del Omar participaría con la película en el VI Festival de Berlín, celebrado del 22 de junio al 3 de julio de 1956. Val del Omar interpreta meticulosamente la proyección, tal y como nos indica Sáenz de Buruaga:

“Val del Omar no sólo exigió cambiar la instalación estereofónica adaptándola a su sonido diafónico, en pantalla y fondo de sala, sino que, ante la perplejidad espantada de los técnicos del Festival, agregó un sistema adaptador suyo que habíamos traído de Madrid para colocarlo al segundo proyector de la cabina del Cinema Gloria-Palast y con todo ello, al mismo tiempo que surgían en la pantalla las imágenes de *Aguaespejo*, todas las paredes y el techo de la gran sala se movían con imágenes abstractas imbricadas en las secuencias y ritmos del film. Se trataba de la primera experiencia en caliente, montada e interpretada por Val del Omar mismo del *desbordamiento apanorámico de la imagen* que expondría en el IX Congreso Internacional de Técnica Cinematográfica en Turín al año siguiente”<sup>469</sup>.

Los críticos de la prensa alemana no tardaron en hacerse eco de la sensibilidad tan singular de José Val del Omar:

“En el VI Festival de Berlín hay un extenso programa de films culturales de todo el mundo, pero muy pocos sobresalen de la media.

---

<sup>468</sup> Ibid. P. 32.

<sup>469</sup> Ibid. P. 125.



Ningún otro país podrá superar el nivel que España ha alcanzado con *Aguaespejo granadino*. Inspirado por el poeta García Lorca, el compositor Manuel de Falla y el filósofo Unamuno, José Val del Omar ha aunado la fotografía, el montaje y la música para crear un film sinfónico acerca de la vida de Granada, con el cual abre unos caminos absolutamente nuevos a la interpretación óptica. Como un Schönberg de la cámara, nos descubre la atonalidad en el cinema. Pinta el paisaje espiritual de un pueblo a través de las imágenes reales de la naturaleza; juega con el agua, el polvo y las nubes, la luz y las sombras, la calma y el silencio, los sonidos apocalípticos. Deja seco al espectador y lo estremece mediante shocks, sorprendiéndole con imágenes siempre nuevas, dotadas de una expresividad explosiva. De esta manera surgen, por momentos, fantasmagorías goyescas y visiones de pesadilla en las que se siente la divinidad y el demonismo del mundo; con el caos asomando tras la máscara del orden”<sup>470</sup>.

Posteriormente la película recalará en París, para una proyección en el Cineclub de la UNESCO celebrada el 16 de julio de 1956. A la proyección asistió el director Marcel L’Herbier, que, a partir de este encuentro intentó ayudar a Val del Omar en la difusión de su obra a través de un próspero intercambio de cartas que sin embargo no consiguió los objetivos propuestos:

“Marcel L’Herbier, presidente del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París, una de las personalidades más prestigiosas de la cinematografía europea, había visto *Aguaespejo granadino* en la proyección de julio de 1956, y como buen conocedor de Andalucía y la Alhambra, quedó impresionado por esta obra. Desde entonces, y a través de la Embajada de España en Francia, efectuó varias gestiones para presentarla en la televisión francesa.[...] Val del Omar era renuente a la proyección televisiva de sus obras y L’Herbier se hace eco y comprende esa preocupación en su carta a Jean Vivié, consejero técnico encargado del cine con el ministerio francés de Industria y Comercio”<sup>471</sup>.

“Marcel L’Herbier, admirador de la obra de Val del Omar, se cartea con él, tal como hemos visto, deseando presentarla en la televisión francesa. Pero Val del Omar recelaba de la pequeña pantalla: no sólo traicionaría la

---

<sup>470</sup> HONRAD, Haemmerling. *Der Tagesspiegel* [en línea]. [Berlín, Alemania]: 29 junio de 1956] [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

<sup>471</sup> SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 162 y 166-167.

profundidad de sus imágenes, sino que frustraría sus innovaciones sonoras”<sup>472</sup>.

El año 1957 empieza con el premio que el Sindicato Nacional del Espectáculo otorga a la película el 31 de enero dotado con 25.000 pesetas. El 30 de mayo del mismo año la película es proyectada en el Teatro Calderón de Valladolid con motivo de la clausura del Cine-Estudio.

En 1958 la película se proyecta fuera de concurso en el Film Experimental de Bruselas, celebrado del 21 al 27 de abril, con motivo de la Exposición Internacional que la ciudad albergó en 1958. La proyección tuvo gran repercusión en la prensa especializada y la crítica internacional que no dudó en resaltar el valor de la obra:

“En las proyecciones de Bruselas, el film de Val del Omar fue por la mayoría de los críticos considerado como el mejor entre más de 400 obras a concurso. Desgraciadamente no pudo ser premiado porque los premios se otorgaban a los países representados y España no presentó oficialmente *Aguaespejo* por falta de presupuesto, según adujeron los funcionarios de la Dirección General de Cinematografía”<sup>473</sup>.

Posteriormente, durante el XI Festival Internacional de Cine de Cannes, celebrado del 2 al 18 de mayo de 1958, en el seno de una sesión especial patrocinada por la Comisión Superior Técnica del Cinema Francés de la UNIAEC: “La Unión Internacional de Asociaciones de Técnicos Cinematográficos ofrecía la sesión para que los técnicos se enteraran del sorprendente invento de Val del Omar: la diafonía, que

---

<sup>472</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (comisario). 2004. P. 185.

<sup>473</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 159.

permite un extenso repertorio de brillantes efectos sonoros”<sup>474</sup>. La proyección cosechó un gran éxito del que se hace eco la prensa local con entusiasmo:

“Un solo film ha representado a España, pero es de una categoría excepcional: *La Gran Siguiriya*, de José Val del Omar. La fuerza de esta obra extraña rehuye todo análisis: diríase que se limita a yuxtaponer en un desorden aparente una serie de imágenes que, tomadas aisladamente, nada tienen de particular. Pero su encadenamiento conduce a un poema lírico con un poder de encantamiento extraordinario y con una unidad interior que resulta misteriosa y profunda. En nuestra opinión es, junto a *Dos hombres y un armario* y *NY, NY*, la obra más importante de este festival”<sup>475</sup>.

“*La Gran Siguiriya*, de José Val del Omar, constituye para mí una cima, pues me ha descubierto un temperamento lírico perturbador. Este choque a veces brutal, a veces discordante entre imágenes y sonidos, textos y cantos, cuyo tema es Granada, el agua, el sol, lo que se fija y lo que es devorado, es obra de un poeta”<sup>476</sup>.

Después, *Aguaespejo granadino* se proyecta a competición en el VI Festival Internacional de Cine de San Sebastián, celebrado del 19 al 29 de julio de 1958, aunque finalmente el ganador de la edición sería *Viaje romántico a Granada* (Eugenio Martín, 1955).

Después de la proyección que se realizó durante la I Semana de Cine Hispano-Francés de Burgos celebrada del 17 al 22 de agosto de 1959, la película desaparece de los circuitos y su exhibición se limita a proyecciones privadas que organiza a su antojo el propio Val del Omar. El 31 de enero de 1960, el mismo año que concluye *Fuego en*

---

<sup>474</sup> Ibid. P. 167. Publicado originalmente por Alfonso Sánchez en la *Hoja del Lunes* de Madrid el 26 de mayo de 1958.

<sup>475</sup> Anónimo. *Après la Competition du Film Experimental* [en línea]. [Bruselas, Bélgica]: La Libre Belgique, abril de 1958 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

<sup>476</sup> DAVAY, Paul. *Les Beaux Arts* [en línea]. [Bélgica] mayo de 1958 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

*Castilla*, Val del Omar recibe otro premio de consolación por parte del Sindicato Nacional del Espectáculo, *en reconocimiento de la labor de investigación y experimentación realizadas en el transcurso de su vida en el campo de la cinematografía*.

En 1974 el historiador de cine alternativo y cineasta Amos Vogel, incluye *Aguaespejo granadino* en su guía comentada del cine de vanguardia hasta 1972 y la define como una película de surrealismo comprometido:

“Una obra explosiva, cruel y de la más honda pasión; un grito silencioso que constituye una evocación mística de las pesadillas de España. Con reminiscencias de *Tierra sin pan* de Buñuel, logra transmitir una ansiedad y un pavor sin nombre. Una de las grandes obras ignoradas del cine universal: presentada en el Primer Festival Internacional de Cine Experimental de Bruselas, desapareció luego de los circuitos y no tiene distribución actualmente”<sup>477</sup>.

Habrá que esperar hasta 1982, para que se reinicie el ciclo de proyecciones de *Aguaespejo granadino*, cuando en el Centro Georges Pompidou, del Museo Nacional de Arte Moderno de París se organice la retrospectiva del Cine de Vanguardia en España. El ciclo, comisariado por Eugeni Bonet y Juan Bufill, empieza con la proyección de *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*; además “aparte de sus dos films conocidos y premiados se anunciaba la *premiere* de otros dos: *De barro (Acariño galaico)* [sic], iniciado en 1962, y retomado en 1981, y *Ojalá* [sic]; sin embargo, no se proyectaron, ya que Val del Omar las dejó inacabadas”<sup>478</sup>. La retrospectiva finalmente tuvo lugar durante los meses de marzo y abril de 1982.

---

<sup>477</sup> VOGEL, Amos. *Film as a subversive art*. New Cork: Random House, 1974. P. 64.

<sup>478</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 355.

### **5.7.2. Trayectoria póstuma**

La antología del George Pompidou pasó a exhibirse en Barcelona y, posteriormente con algunas variaciones, en la Filmoteca Española durante junio y julio de 1982. El coma en el que cayó Val del Omar después de su accidente de tráfico en el verano de 1982, convierten a estas proyecciones en póstumas. La prensa se hace eco de esta panorámica, prestando un interés muy especial por la figura de Val del Omar:

“La recuperación de la obra de José Val del Omar, inédita durante las dos últimas décadas, fue uno de los puntos de interés de la muestra. [...] Descontando el caso de Val del Omar, las obras seleccionadas son, en general, experiencias aisladas sin demasiada continuidad, aunque con resultados a veces excelentes”<sup>479</sup>.

Ese mismo año, la XXVII Semana Internacional de Cine de Valladolid, celebrada del 9 al 17 de octubre de 1982, organiza el primer homenaje póstumo dirigido por Manuel Palacio en el que se exhiben *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla* sin el sonido diafónico con el que fueron concebidas. Dado el éxito del primer pase se improvisó un segundo, según relata la prensa local:

“Uno de los asistentes pidió de rodillas a la hija de Val del Omar que permitiera un segundo pase de las obras de su padre; miembros del Comité de Dirección ofrecieron salas y horarios para que un nuevo pase fuera posible; hubo quien se aferró cariñosamente a los rollos como en un intento de apresarlos y no permitir que se escaparan y todos, en suma, insistimos y solicitamos que esa segunda protección, suficientemente divulgadas, fuera posible para que nadie se quede sin ver dos grandes obras de arte tan apasionantes como desconocidas, tan impresionante como novedosas, tan

---

<sup>479</sup> Ibid. P. 357. Publicado originalmente en *El País*, el 21 de junio de 1982.

“nuestras como alejadas de cualquier estrépito, incluidos los marginales, del cine español”<sup>480</sup>.

Posteriormente, en 1986, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedicó un espacio a la memoria de Val del Omar en la exposición *Procesos (Cultura y Nuevas Tecnologías)*. Tres años después, como acto de inauguración de la Filmoteca de Andalucía, el 14 de diciembre de 1989 fueron proyectadas *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*; ese mismo día queda inaugurada la Sala José Val del Omar dentro de las dependencias de la citada filmoteca, en Córdoba. Con motivo de la Bienal de la Imagen en Movimiento, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedica una exposición al cineasta, *Visionarios españoles (Segundo de Chomón y José Val del Omar)*.

En los años siguientes los homenajes conmemorativos se suceden. Así, en 1994 durante la LI Mostra Internazionale d'Arte Cinematográfica de Venecia celebrada en septiembre, se le rinde homenaje, igual que sucede durante el XXVII Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges, celebrado del 7 al 15 de octubre del mismo año.

En 1995, en coincidencia con el Centenario del cine se le rinden diversos homenajes, como el que le dedica la V Semana de Cine Experimental, celebrada en Madrid o la emisión de la Rai Tre italiana, a cargo de Enrico Ghezzi que seleccionó partes de la obra de Val del Omar.

En 1996, dentro de los actos conmemorativos del Centenario del Cine Español, la Diputación de Granada pre-estrenó el *Tríptico elemental de España*; proyección a la que

---

<sup>480</sup> Ibid. P. 367. Publicado originalmente en *El Norte Castilla*, de Valladolid, el 12 de octubre de 1982.

le siguieron una conferencia y una mesa redonda. Ese mismo año, el conjunto de películas se proyectará en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; la proyección se complementó con una mesa redonda a la que fueron invitados Víctor Erice, Gonzalo Sáenz de Buruaga, Javier Codesal y Rafael Rodríguez Tranche. A partir de entonces las proyecciones del conjunto de la obra de Val del Omar se suelen englobar dentro del *Tríptico elemental de España* por lo que *Aguaespejo granadino* se dejó de proyectar de manera aislada<sup>481</sup>.

---

<sup>481</sup> Ver 7.7. La recepción de *Acariño galaico (De barro)* y su trayectoria dentro del *Tríptico elemental de España*.

## CAPÍTULO 6.

### ***FUEGO EN CASTILLA. LA PELÍCULA***

#### **6.1. Génesis de *Fuego en Castilla***

En 1957 Val del Omar inicia el rodaje de *Fuego en Castilla* (1957-1960), el elemental de fuego basado en su Teoría de la Visión Tactil<sup>482</sup> enunciada por primera vez en la I Conferencia de la UNESCO de Expertos de Cine y Televisión de Tánger, celebrada del 19 al 30 de septiembre de 1955. El viaje que Val del Omar decide emprender a tierras castellanas, lejos de su anhelada Granada, puede estar influido por la propia experiencia vital de su amigo Manuel de Falla, que tras reflejar en sus composiciones el colorido de las tierras andaluzas, compuso grandes obras impresionado por la severidad y el ascetismo castellano. Este es el caso de *El retablo de Maese Pedro*, cuyas notas acompañan los títulos de crédito de la película.

El rodaje se centró sobre todo en la imaginería y las esculturas del Museo Nacional de Escultura con sede en el Colegio de San Gregorio y en las procesiones de la Semana Santa, en Valladolid. El registro de imágenes se prolongó durante un año en el que Val del Omar filmaba por la noches en un laboratorio instalado y desarrollado por él mismo en una de las salas del museo. Allí, empleando una cámara modificada de 35 mm. originaria de 1926, rodeado de espejos y retrovisores cóncavos y convexos, y usando como iluminación linternas de bolsillo, Val del Omar puso en práctica su técnica de iluminación óptica de rototraslación: una técnica de iluminación por impulsos o estrobos

---

<sup>482</sup> Creemos importante resaltar el hecho de que María Luisa Santos, la esposa de Val del Omar, fue quedándose progresivamente ciega hasta perder completamente la visión durante los años cincuenta.



de un objeto en rotación con el fin de obtener una sensación de relieve. Algunas fotografías que documentan el rodaje nos permiten hacernos una idea de la complejidad del proceso técnico que encaró el autor en completa soledad.

Durante el rodaje contó con la colaboración de Vicente Escudero, el más prestigioso de los bailarines españoles de la época. Juntos diseñaron los sonidos que acompañan la película a modo de banda sonora: una partitura de música concreta que toma como base el tamborileo de las uñas de Escudero sobre la madera seca.

En 1958, después del rodaje, que sin duda debió resultar agotador, Val del Omar se distancia del proyecto y no será hasta 1959 cuando emprenda las tareas de montaje que finalizarán el año siguiente. Es lógico pensar que la película se encontraba completamente terminada el 19 de abril de 1960, fecha en la que Hermic Films, la productora de documentales más relevante del panorama autóctono de la época solicitó a las autoridades competentes la licencia de exhibición de la película. La película fue considerada por la Junta de Clasificación y Censura, como apta para todos los públicos y de interés nacional, razón por la cual optó a la protección económica estatal. Así, la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Instituto Nacional de la Cinematografía, órgano dependiente del Ministerio de Interior y Turismo, otorgó, el 16 de diciembre de 1960, 46.800 pesetas a Manuel Hernández Sanjuán, director de Hermic Films, S.L., en concepto de productor *de Fuego en Castilla*. Esta suma de dinero es el 10% del coste total aprobado del film que asciende a 468.000 pesetas, si bien en una carta dirigida a Manuel Hernández, fechada el 21 de septiembre de 1960, la suma que se prometió de ayuda al film fue del 40% de los costes aprobados.

Aunque *Fuego en Castilla* dista mucho de seguir un argumento lógico presenta tres partes claramente diferenciadas que recrean la atmósfera de una vieja ciudad de Castilla durante el paréntesis de la Semana Santa. En la primera parte de la película, asistimos al registro documental de diversas procesiones de la Semana Santa vallisoletana entre las que se encuentran la procesión de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad. Son imágenes frías en las que crespones negros cuelgan de los balcones bajo un cielo plomizo mientras desfilan algunas imágenes protegidas de la lluvia por plásticos. Tras un carrusel de imágenes de la vida moderna que discurren al compás de un mambo acelerado pasamos a la segunda parte de la película, en la que nos adentramos en la noche oscura donde las esculturas del Museo Nacional de Escultura cobran protagonismo y vida propia. En este segmento, La Muerte, se asoma tras un dosel, tal y como indica la cita de su amigo Federico García Lorca que abre la película: *En España,/ todas las primaveras viene la muerte / y levanta las cortinas*. En la tercera parte de la película, la luz irrumpe en la oscuridad y el fuego hace vibrar las esculturas, en un intento de purificarlas y elevarlas, hasta que aparece el color de las flores en los últimos planos del film.

Para concluir con este apartado dedicado a la génesis de *Fuego en Castilla*, añadiremos un par de citas del propio Val del Omar, ya que son muchos los documentos más o menos elaborados, mecanografiados o manuscritos, en los que Val del Omar ensaya una presentación para su película:

“Una gran procesión de la muerte por una semana de Pasión avanza hasta el nudo de Castilla, crucero de San Pablo, y desde allí se penetra en el recinto de San Gregorio, donde el borgoñés Juan de Juni nos enseña la angustia existencial europea, y Alonso Berruguete, la reacción castellana del páramo del espanto, donde el hombre se libera de su peso ardiendo como

llama que se suma a la gran orquestación unificadora del retablo hecho una hoguera”<sup>483</sup>.

“Estilo  
dinámica del cardo  
seca flor castellana del Páramo

venid  
venid mortales  
a palpar  
escalas de negra noche

desde la misma baranda  
de flores y salitre  
por donde se asomó  
el pueblo de contempladores de la Muerte

en el mundo de Castilla  
el Páramo del Espanto  
Cardo- cadena – recinto  
Que paraliza a los hombres

Y convierte en madera de sueños  
los soñadores.

Una radiografía  
de la  
Furia Española  
del siglo XVI

Obra de Fidelidad  
al genio de las imagineros  
Juan de Juni y Alonso Berruguete

TactilVisión  
del Páramo del Espanto  
ensayo sonámbulo en la noche de  
un mundo palpable

Una Castilla  
sin color  
sin melodía

---

<sup>483</sup> ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). *Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar*. Madrid: Ediciones de La Central (MNCARS) y Universidad de Navarra, 2010. P. 244.

sin tintes  
y sin palabras.

Blanquinegro y mudo palpito  
Del duende que en vertical delirio se desfasa  
Entre el realismo infrarrojo de los  
Monocelulares y la mística  
Ultravioleta de la infravida. [...].

Nulo valor comercial actual en España. [...].

Imagen:  
Paradójica tacitividad  
en un mundo pavoroso.

Sonido:  
Monorritmo hondo en pentagramas magnéticos<sup>484</sup>.

## **6.2. Desglose por planos de *Fuego en Castilla***

La película arranca con seis planos que constituyen los títulos de crédito iniciales en los que se informa de diversos aspectos de la misma. Estos planos se acompañan en la banda sonora por truenos y por música de clave que pertenece a *La fuga*, la quinta escena de *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla. El primer plano (plano 1<sup>485</sup>) es la reproducción de una cita de Lorca: “En España,/ todas las primaveras viene la muerte / y levanta las cortinas. / Federico García Lorca”; la cita aparece sobreimpresionada en una

---

<sup>484</sup> VAL DEL OMAR, José. *Textos Fuego en Castilla*. [Manuscrito]. S.l.: s.f., 8 páginas.

<sup>485</sup> En adelante, para simplificar la lectura, emplearemos la abreviatura “p.” para referirnos a “plano”. La numeración de los planos coincide con el esquema visual de planificación y la tabla de referencia esquemática que incluimos en el Apéndice 2. *Fuego en Castilla plano por plano*.

panorámica sobre el claustro del Museo Nacional de Escultura Colegio de San Gregorio, que volveremos a visitar a lo largo del film. Esta cita lorquiana es en realidad una paráfrasis extraída de una conferencia que Lorca impartió en la Residencia de Estudiantes en 1933, *Teoría y juego del duende*, a la que Val de Omar, amigo y paisano del poeta, asistió:

“En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y les sacan al sol”<sup>486</sup>.

A continuación, al igual que sucede en *Aguaespejo granadino*, con letras blancas sobre fondo negro, se nos indica la principal técnica valdelomariana sobre la que se construye la película: “táctilVisión del páramo del espanto” (p. 2). Los siguientes créditos nos indican el título del film y su naturaleza: “Fuego en Castilla” (p. 3), “ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable” (p. 4), “sobre la clave española de Antonio Almagro / los ritmos castellanos de Vicente Escudero / y las imágenes de Alonso Berruguete y Juan de Juni” (p. 5). El último de los créditos anuncia al director de la película: “Una cinegrafía libre de José Val del Omar” (p. 6).

El film continúa con un paso procesional de Semana Santa con la imagen de Cristo crucificado, que avanza de izquierda a derecha con el sol tras las nubes (p. 7), mientras la cámara efectúa un movimiento descendente; el sonido que acompaña a todo este fragmento son marchas procesionales, que varían de velocidad con cada cambio de

---

<sup>486</sup> GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957. P.42. En dicha conferencia Lorca expone las singularidades de la cultura española y la andaluza, culturas ambas que se llevan en la sangre: “Un poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”. Ibid. P. 37. Val del Omar gustaba de citar frecuentemente esta conferencia, cuyas tesis asumió como propias a lo largo de su vida.

plano. A continuación muestra el paso de *La Quinta Angustia*, de Gregorio Fernández, que procesiona con la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad y avanza en dirección contraria, de derecha a izquierda (p. 8), por lo que da la sensación de que las imágenes van a encontrarse. Los siguientes planos repiten este esquema: de la imagen del Cristo crucificado (p. 9) pasamos un detalle de *La Quinta Angustia* (p. 10). A continuación, una imagen con los brazos abiertos y recubierta por un plástico avanza de derecha a izquierda, llevada por los costaleros (p. 11).

A corte pasamos a una imagen del *Busto relicario de Santa Ana* (p. 12), una escultura de bulto redondo realizada por Juan de Juni entre 1540 y 1545, que representa a la madre de la Virgen y que se convertirá en uno de los leitmotiv de la película. La escultura gira sobre su propio eje de derecha a izquierda mientras se proyectan sobre ella tramas geométricas. A continuación volvemos a la imagen recubierta por un plástico (p. 13) que ahora avanza en dirección contraria a la del plano 11. En el plano siguiente gracias a una panorámica horizontal primero y vertical después, advertimos como la escultura recubierta por el plástico contempla a otras tres imágenes crucificadas (p. 14) para pasar a un plano detalle en el que se advierte un ligero movimiento en el dedo pulgar de la imagen (p. 15), momento en el que la marcha procesional de la banda de audio se combina con pitidos y sonidos que retumban.

Luego asistimos a una procesión nocturna (p. 16), en la que los cofrades con capirote se congregan ante un edificio decorado para la ocasión, mientras la cámara asciende con una panorámica; mientras, una voz distorsionada nos conmina entre pitidos y aullidos: “¡Alégrate!”.

A través de una panorámica vertical ascendente y descendente, contemplamos el rostro masculino de una estatua de piedra (p. 17); en la banda de audio comenzamos a escuchar agua, sonido que nos acompañará en los siguiente planos. A través de una panorámica vertical ascendente contemplamos en primer término una mano que sostiene un libro antiguo y una cascada de agua de fondo (p. 18). En los siguientes planos se repite el juego de contraposición de panorámicas verticales: el detalle de un relieve que muestra la tentación de Adán y Eva y su expulsión del Paraíso (p. 19), seguido por un detalle del *Busto relicario de Santa Ana* distorsionado ópticamente (p. 20) y por otro plano detalle del relieve anterior (p. 21). El movimiento de cámara cesa y contemplamos los efectos de la luz parpadeante y la proyección de tramas geométricas sobre el *Busto relicario de Santa Ana* (p. 22). A continuación un nuevo detalle del relieve, ahora el segmento derecho, en el que aparece un esqueleto tocando una guitarra (p. 23) seguido por un detalle del *Busto relicario de Santa Ana* que se aleja de la cámara gracias a la técnica del stop motion, mientras se proyectan sobre ella tramas geométricas y efectos de luz parpadeante (p. 24). Después muestra otro punto de vista del *Busto de Santa Ana*, con distorsión óptica (p. 25) mientras en la banda de audio da comienzo un mambo acelerado que nos acompañará durante todo el fragmento siguiente.

Ahora un tren se adentra en un túnel, dejando atrás la luz del día (p. 26). Contemplamos el interior del tren (p. 27) en el que los pasajeros, la mayoría hombres, permanecen sentados en sus asientos. Después, el tren sale del túnel (p. 28) y nos permite ver las vías férreas, para entrar de nuevo en un túnel (p. 29).

El siguiente plano nos lleva a una nocturna calle comercial en la que vemos, dentro de un escaparate, una maniquí de espaldas (p. 30) para pasar a verlo de frente en el

siguiente plano. A continuación vemos un reloj que sobresale como reclamo de un establecimiento comercial que marca las 20.00 (p. 32), mientras una pareja contempla otro escaparate (p. 33). Volvemos al reloj anterior (p. 34) antes de pasar al reclamo de neón de una tienda de discos (p. 35) y a una avenida oscura por la que circulan coches a toda velocidad (p. 36). El fragmento termina con unos fotogramas en negro en los que termina el mambo desenfadado que veníamos escuchando.

Desde una posición baja de cámara, en contrapicado, aparecen formaciones nubosas que avanzan por el cielo a toda velocidad (p. 38 y 39). Después la escultura de una Virgen sujeta la Sábana Santa, con el rostro de Cristo, mientras la cámara describe una panorámica vertical descendente (p. 40); durante este fragmento nos acompañan sonidos desasosegantes, de desagües, de agua y de tráfico distorsionado. En el siguiente plano contemplamos una máscara sumergida en el agua, entre juncos y jaras (p. 41); una panorámica vertical descendente nos permite ver tres máscaras más dentro del agua (p. 42). Este movimiento de descenso continúa (p. 43), hasta que aparecen la mano, el libro y la cascada del plano 18. Después vemos una torre en segundo término mientras en primer término se muestra un tejado con dos ventanucos (p. 44) y una fachada de una casa con el balcón en mal estado (p. 45). Un brazo alzado al cielo gira sobre su propio eje con el ramaje de árboles desnudos en segundo término (p. 46). Aparece el detalle de una de las torres del Convento e Iglesia de San Pablo (p. 47), que quedará en segundo término en el plano siguiente, en el que los protagonistas son árboles de ramas desnudas y nudosas (p. 48). Después volvemos a un punto de vista diferente sobre el Convento e Iglesia de San Pablo, en el que brota un penacho de humo de una chimenea (p. 49). Una hoguera en primer término con árboles sin ramas desenfocados en segundo término (p. 50) mientras



escuchamos sonidos invertidos. Después un grupo de cofrades, avanzan hacia la cámara (p. 51) seguido por una serie de detalles del paso procesional *Camino del Calvario*, de Gregorio Fernández (p. 51 a p. 55); en la banda sonora estos planos se acompañan de tambores. A continuación, el detalle de una pintura, *San Francisco y el hermano León*, de El Greco, que muestra unas manos que sostienen una calavera y ondean a través de una distorsión térmica de la imagen (p. 56).

Ahora pasamos a un plano general contrapicado con panorámica vertical ascendente que contiene en primer término una llama delante de una enorme cruz de piedra sobre la monumental portada del Convento e Iglesia de San Pablo de fondo (p. 57). Le siguen una serie de imágenes de Cristo desde diferentes ángulos con efecto de luz parpadeante (p. 58 a p. 60); en la banda de sonido, durante todo este segmento escuchamos efectos de desagüe, campanas y pasos. Después una escultura femenina yacente gira mientras se proyectan sobre ella tramas florales y circulares; el fondo también cambia y al final solo apreciamos la silueta de la escultura de piedra (p. 61). Después, pasamos a una vista de 360° del claustro Museo Nacional Colegio de San Gregorio mientras escuchamos un cántico de aleluya distorsionado y campanas (p. 62); gracias a una panorámica vertical ascendente vemos un detalle del claustro que tiene una prominente escalera a la izquierda (p. 63). Una panorámica horizontal de derecha a izquierda nos muestra una flor de cardo con luz parpadeante (p. 64). Después regresa al anterior detalle del claustro (p. 65) donde la cámara avanza por la escalera. Al final de la misma le espera la escultura de *La Muerte*, de Gil de Ronza. A continuación pasamos a un plano medio corto de la escultura de *La Muerte*, recubierta por una tela blanca, que le cubre y le descubre; en primer término aparece la flor de cardo anterior (p. 66). Después

volvemos al *Busto relicario de Santa Ana*, que gira sobre sí mismo gracias a la técnica del stop motion, mientras se proyecta sobre ella una trama de motivos geométricos y florales (p. 67). Después pasamos a un plano en color de una puerta, según se puede apreciar en la última restauración en el que el propio caché del plano parece consumirse en un curioso efecto (p. 68). Ahora volvemos a un plano de *La Muerte* en el que la sábana que la recubre se mueve (p. 69), para volver al *Busto relicario de Santa Ana* que continúa girando mientras se proyecta una trama geométrica (p. 70); a continuación el fondo aparece y desaparece (p. 71) y se proyectan tramas circulares y orgánicas (p. 72). Después volvemos a la escultura de *La Muerte* cuya sábana se levanta gracias al stop motion (p. 73) y contemplamos algunos detalles del *Retablo de San Jerónimo*, de Jorge Inglés (p. 74 a p. 76), acompañados por los golpes de la percusión en la banda de sonido.

Volvemos al *Busto relicario de Santa Ana* sobre un fondo que gira mientras se proyectan tramas geométricas (p. 77). A causa de la técnica del stop motion parece que la escultura levanta la cabeza (p. 78) y después gira sobre su propio eje, de izquierda a derecha, mientras el fondo aparece y desaparece con las cadencias de la luz parpadeante (p. 79 y p. 80). Val del Omar continúa utilizando estas dos técnicas en un plano detalle tomado con gran angular de *El sacrificio de Isaac*, de Alonso Berruguete dentro del claustro del Museo Nacional Colegio de San Gregorio; el fondo desaparecerá a lo largo de una panorámica vertical ascendente (p. 81).

A continuación vemos una serie de detalles del *Retablo Mayor de San Benito el Real*, de Alonso Berruguete, fotografiados con luz parpadeante y acompañados por la percusión en la banda de sonido. El primero de los detalles está dedicado a los *soldados* (p. 82); el segundo, al *Profeta Mayor* (p. 83), y el tercero, a la *Escena del Calvario* con

Cristo que porta una cruz (p. 84). A estos planos le siguen otro par de detalles del mismo Retablo (p. 85 y p. 86). Después, sobre la escultura de *San Sebastián*, de Gregorio Fernández, se proyecta la sombra de una mano (p. 87) y de ahí pasamos a un primer plano del enigmático rostro del Moisés (p. 88), para movernos a continuación alrededor del *Profeta Ezequiel* (p. 89), mientras en el fondo se advierten dos Cristos crucificados. Los dos planos anteriores pertenecen al *Retablo Mayor de San Benito el Real*, al igual que los siguientes, en los que rotan ante la cámara las imágenes de *Job-San Juan Bautista* (p. 90) y el *Profeta Ezequiel* (p. 91), mientras en la banda de sonido la percusión es sustituida ahora por latidos y sonidos de madera.

Después pasamos a un primer plano del *Busto relicario de Santa Ana*, animado mediante stop motion, luz parpadeante y la proyección de tramas geométricas (p. 92). Lo mismo sucede con los planos siguientes en los que se repiten las imágenes de *Job-San Juan Bautista* (p. 93) y el *Profeta Ezequiel* (p. 94). Después contemplamos el detalle de un grupo escultórico que pertenece al *Retablo Mayor de San Benito el Real* (p. 95) y regresamos al *Busto relicario de Santa Ana* sobre el que continúan proyectándose tramas de diversa índole (p. 96). Ahora se inserta de nuevo otro detalle del Retablo citado con anterioridad, (p. 99) antes de seguir acercándonos al *Busto relicario de Santa Ana* (p. 100). A continuación vemos otro detalle del Retablo (p. 101) seguido por una nueva aparición de *Santa Ana*, esta vez con tramas orgánicas sobre su rostro (p. 102) y dos detalles más del grupo escultórico anteriormente referido (p. 103 y p. 104). Después pasamos a un detalle del brazo del *Profeta Ezequiel* (p. 105) y al plano general de una llama alargada sobre fondo negro (p. 106); la imagen sufre distorsiones térmicas, al igual que el plano siguiente, que emplea un fondo distorsionado sobre la imagen (p. 107),

mientras en la banda de audio escuchamos sonidos invertidos. A continuación, contemplamos el *Cristo crucificado en el Calvario* (p. 108) y un detalle en primer término del *Profeta Ezequiel* acompañado de dos imágenes crucificadas al fondo (p. 109). Ahora volvemos a la imagen del p. 197, sobre el mismo fondo distorsionado (p. 110) antes de regresar a la imagen del *Profeta Ezequiel*, que gira sobre su eje gracias al stop motion (p. 111); mientras, en la banda de sonido, escuchamos detonaciones.

Después vemos a un joven en primer plano del que solo vemos los ojos (p. 112) y nos acercamos por stop motion al *Busto relicario de Santa Ana* mientras cambia el fondo sobre el que se proyectan tramas geométricas (p. 113). El siguiente plano es de nuevo el *Cristo crucificado en el Calvario*, ahora invertido y distorsionado por el efecto térmico (p. 114). A continuación regresamos a un plano medio de *San Sebastián* (p. 115) y a la llama desenfocada sobre fondo negro (p. 116), mientras en la banda de sonido a la percusión y detonaciones se unen las cadenas y cánticos.

Pasamos ahora a varios detalles de la imagen de *San Sebastián* animados por stop motion, lo que permite a la escultura girar sobre su propio eje (p. 117 y p. 118). Después aparece el rostro de perfil de *San Sebastián*, con *La Resurrección* de El Greco, de fondo (p. 119). El plano cambia y vemos a *San Sebastián* en un primer plano frontal (p. 120) antes de pasar a un detalle de detalle de la pintura, *Oración en el huerto*, de El Greco (p. 121). Este último plano incorpora una panorámica vertical descendente que enlaza con otra panorámica de la misma naturaleza sobre la imagen de *San Sebastián* (p. 122), antes de volver a otro detalle de la pintura anterior que ondula por el efecto térmico (p. 123). Después vemos la llama desenfocada sobre fondo negro (p. 124 y p. 126), con un par de detalles de *El sacrificio de Isaac*, de Alonso Berruguete, intercalados (p. 125 y p. 127).

De ahí pasamos a una hoguera que nace de unos rastrojos (p. 128), a un detalle de *El sacrificio de Isaac* invertido (p. 129) y a un plano medio corto de *Abraham* de el *Retablo Mayor de San Benito el Real* (p. 130); recorremos ambos planos a través de una panorámica vertical ascendente. Después volvemos de nuevo a un plano medio frontal de *El sacrificio de Isaac* (p. 131), seguido de una llama desenfocada sobre fondo negro (p. 132), de un plano más abierto de la escultura anterior (p. 133) y de la misma llama desenfocada (p. 134), antes de pasar a un plano medio corto de un profeta que parece clamar al cielo (p. 135). La serie termina con un plano del estilizado torso de *Isaac* (p. 136) y una nueva aparición de la llama desenfocada sobre fondo negro (p. 137); mientras, en la banda de sonido, seguimos escuchando cánticos, cadenas y percusión.

A continuación contemplamos diferentes detalles del grupo escultórico del *Retablo Mayor de San Benito el Real*, orientados de modo contrapuesto sobre los que Val del Omar realiza diferentes panorámicas. La primera de las imágenes mira hacia la derecha del encuadre (p. 138), la segunda, está de espaldas y mira hacia la izquierda del encuadre (p. 139). Después vemos un detalle del *Apóstol Leví*, que mira hacia la izquierda del encuadre (p. 140) y un detalle de *Isaías* que está orientado en sentido contrario (p. 141). En el siguiente plano, sobre una de las imágenes de este grupo escultórico ondea en primer término una sábana (p. 142).

De ahí pasamos a una serie de planos que ondulan por distorsión térmica, luz parpadeante y stop motion. Se trata de otro grupo escultórico dispuesto en un círculo que gira (p. 143) y a un par de detalles del mismo (p. 144 y p. 145). De ahí pasamos a la panorámica horizontal en primer plano del rostro de la imagen del *Santísimo Cristo de la Agonía*, de Juan Antonio de la Peña (p. 146), distorsionado por una lente angular. A

continuación pasamos a primer plano en escorzo de *San Sebastián* con la pintura de *El martirio de San Sebastián* de El Greco, de fondo (p. 147); y a un plano medio del torso de *San Sebastián*, sobre el que aparecen unas espigas en primer término, en la parte derecha del encuadre (p. 148). A este plano le siguen un par de primeros planos del perfil de la misma imagen que cambian de orientación (p. 149 y p. 150).

A través de una panorámica vertical ascendente y descendente vemos un detalle de la Virgen del *Retablo mayor de la Iglesia del Monasterio de San Benito del Real*. A los lados de la misma, los ángeles se alumbran de manera intermitente (p. 151). A continuación contemplamos el primer plano de perfil de *El sacrificio de Isaac* (p. 152) y un detalle de la pintura *La Asunción*, de El Greco, sobre la que se desplaza en dirección contraria al plano interior (p. 153). Después sobre esta misma pintura aparece el rostro de *Isaac* de frente, con luz parpadeante y proyección de tramas geométricas y orgánicas (p. 154). A continuación se proyecta la sombra de un taconeo que podemos atribuir a Vicente Escudero, autor de la banda de sonido de la película (p. 155). De ahí pasamos al plano de una llama sobre fondo negro (p. 156), a la imagen de un Cristo crucificado que cuelga de un muro (p. 157) y a un primer plano del mismo (p. 158). Después, en el exterior, vemos en primer término una llama y en segundo, la cruz de piedra que se levanta frente al Convento e Iglesia de San Pablo (p. 159), perspectiva que ya hemos contemplado al principio del film. Después vemos un plano detalle de la pintura de *San Francisco y el hermano León*, de El Greco, en el que unas manos sostienen una calavera (p. 160), antes de pasar a un nuevo plano del *Busto relicario de Santa Ana* que parece latir a causa de la luz parpadeante y la sobreimpresión de distintas imágenes (p. 161).

Volvemos de nuevo al exterior, para ver la cruz de piedra anterior desde una perspectiva ladeada con una llama en primer término (p. 162). En el siguiente plano, una escultura que yace tumbada gira por stop motion sobre su eje mientras sobre su rostro se proyectan motivos orgánicos y aparecen motivos elípticos de fondo (p. 163). Arranca entonces la locución del propio Val del Omar que afirma: “La muerte es solo una palabra, que se queda atrás cuando se ama. El que ama arde, y el que arde vuela a la velocidad de la luz. Por que amar es ser lo que se ama”. Mientras escuchamos estas palabras pasamos a tres panorámicas exteriores en color de pequeñas flores anaranjadas (p. 164 a p. 166), sobre las que resuena el graznido distorsionado de pájaros y un breve fragmento de *Historia de un soldado*, de Igor Stravinski<sup>487</sup> que se corta con brusquedad. Para finalizar se dibuja sobre fondo negro el intertítulo de *Sin fin* que gira antes de desaparecer (p. 167) y dar paso a un fragmento ampliado de la partitura de Igor Stravinski sobre fondo negro.

### **6.3. Precedentes de *Fuego en Castilla***

Durante su andadura junto a las Misiones Pedagógicas, Val del Omar ya había registrado con su cámara los pasos procesionales de la región de Murcia y los desfiles de carrozas de otras festividades, comenzando a consolidar una poética propia. En este apartado estudiaremos como precedentes de *Fuego en Castilla* algunas de estas obras que han llegado hasta nuestro días y que conforman un conjunto compacto y bien definido de

---

487 Nos referimos al pasaje conocido como Tres danzas: Tango-Vals-Ragtime, un pasaje en el que el Diablo enseña al soldado, lo que puede conseguir si le entrega su alma.

cortometrajes documentales: *Semana Santa en Lorca* (1934), *Fiestas de la Primavera en Murcia* (1934) y *Semana Santa en Murcia y Cartagena* (1935)<sup>488</sup>.

### 6.3.1. Los documentales de las Misiones Pedagógicas (1933-1935)

Ante la escasa infraestructura cinematográfica que ofrecía Granada, el matrimonio Val del Omar y sus hijas se trasladaron a Madrid en 1932, donde Val del Omar se enroló como obrero de almacén escolar en el Ministerio de Instrucción Pública. Como hemos indicado en el apartado biográfico, los intereses de Val del Omar por la pedagogía le llevaron a participar, desde octubre de 1932, en las Misiones Pedagógicas<sup>489</sup>, el proyecto educativo español que seguía la rica estela pedagógica de iniciativas como la Escuela Nueva y la Institución Libre de Enseñanza. Fue durante estos años de militancia misionera cuando Val del Omar consolidó sus ideas y terminó de forjar su personalidad. Además esta etapa le permitió un profundo conocimiento de las cámaras tanto de fotografía como cinematográficas y un conocimiento completo del catálogo de películas educativas de Eastman<sup>490</sup>:

---

<sup>488</sup> La Región de Murcia restauró estas películas que fueron agrupadas bajo el título *Fiestas cristianas / Fiestas profanas*, en un DVD distribuido por la Filmoteca de Andalucía. Actualmente estas obras pueden encontrarse en VAL DEL OMAR, José. *Fiestas cristianas / Fiestas profanas*. [DVD-Vídeo]. En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010.

<sup>489</sup> Probablemente el primer viaje de Val del Omar fue con el Museo ambulante a El Barco de Ávila, del 14 al 17 de octubre de 1932.

<sup>490</sup> Luis Pacheco, representante de Eastman en España llegó a un acuerdo con el Patronato de Misiones Pedagógicas para ceder gratuitamente película virgen de 35 y 16 mm., a cambio obtener una copia de todo el material rodado.



“1932. A pesar de mi formación religiosa, el Presidente de la Institución Libre de Enseñanza, primer ciudadano de honor de la República, Manuel Bartolomé Cossío, me eligió para abrir camino a su Obra más acariciada: las primeras misiones populares de la Cultura Difusa; llegando a los rincones más apartados de España y conviviendo cuatro años con las criaturas más humildes. Ellas fueron las que *me misionaron* y emotivamente *me convirtieron* a lo que soy”<sup>491</sup>.

El Patronato de Misiones Pedagógicas, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, se creó por decreto el 29 de mayo de 1931, en el seno de la Segunda República Española y del Museo Pedagógico Nacional; fue presidido, desde agosto de ese mismo año, por Manuel Bartolomé Cossío, sucesor de Francisco Giner de los Ríos al frente de la Institución Libre de Enseñanza tras el fallecimiento de este en 1915. Las Misiones Pedagógicas, emblema del gobierno republicano, abarcaron tres objetivos específicos para acercar la cultura y el progreso al ámbito rural: fomentar la cultura general y la cultura ciudadana propia de un régimen democrático y suministrar orientación pedagógica a los maestros rurales. Lejos de perseguir fines utilitaristas las Misiones empleaban proyecciones cinematográficas, audiciones musicales, exposiciones de cuadros, recitales y teatro para sustituir a la pizarra, el dictado o las cartillas escolares. Además, las Misiones Pedagógicas registraban sus acciones a través del cine y la fotografía, para de esa forma conseguir transportar la cultura rural al medio urbano.

Hasta 1935, fecha en que las actividades de las Misiones se ralentizaron, el Patronato se dedicó a la difusión de la cultura en poblaciones campesinas, desde una perspectiva laica, alejada de adoctrinamientos políticos de cualquier índole. Junto con

---

<sup>491</sup> VAL DEL OMAR, José. *Carta a Pío Cabanillas, 23 de septiembre de 1977*. En: ORTIZ-ECHAGUE, Javier (ed.). *Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar*. Madrid: Ediciones de La Central (MNCARS) y Universidad de Navarra, 2010. P. 205. Pío Cabanillas por entonces era Ministro de Cultura y anteriormente había sido Ministro de Información y Turismo en el gobierno de Carlos Arias Navarro.

otros misioneros, como el pintor Ramón Gaya o el poeta Luis Cernuda, Val del Omar, desde 1932, se hizo cargo del Museo Circulante y, muy especialmente, de la Sección de cine del servicio de cinematografía de las Misiones Pedagógicas<sup>492</sup>, donde desempeñó diversas funciones –fotógrafo, operador de cámara, técnico y cineasta documentalista– y recorrió numerosas localidades de la geografía peninsular a las que acercó por primera vez la experiencia cinematográfica<sup>493</sup>: Las Alpujarras, Santiago de Compostela, Finisterre, Murcia, Valencia, León, Castilla, Aragón y Lérida<sup>494</sup>.

Además de estas actividades, al frente de la sección cinematográfica de las Misiones, Val del Omar filmó y montó entre cuarenta y sesenta documentales etnográficos en 16 mm.<sup>495</sup>, que fueron exhibidos en más de cincuenta localidades

---

<sup>492</sup> “La partida de gastos de la Sección de cine era la segunda en importancia dentro del presupuesto inicial”. GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús. *Val del Omar. El moderno renacentista*. Granada: Fundación Ibn al-Jatib de estudios y cooperación cultural, 2008. P. 198.

<sup>493</sup> Como el nuevo medio era desconocido por la población se solía incorporar un explicador de las películas que ayudaba a entender la gramática del mismo. El Patronato tenía únicamente dos aparatos de cine sonoro, por eso en la mayoría de las expediciones se proyectó cine mudo, acompañado normalmente de música de gramófono. Las películas exhibidas eran de carácter cómico, sobre todo de Charles Chaplin o dibujos animados, como el Gato Felix, y documentales. El Patronato llegó a tener un fondo total cercano a las quinientas películas y, al menos, quince documentales realizados por los Servicios de Cine de las Misiones, que disponía de seis cámaras fotográficas y tres cinematográficas.

<sup>494</sup> Para una cronología completa y detallada del papel desempeñado por Val del Omar en las Misiones Pedagógicas, consultar FERNÁNDEZ, Horacio; ORTIZ-ECHAGÜE. *Val del Omar y la documentación gráfica de Misiones Pedagógicas*. En VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010.

<sup>495</sup> El número exacto de películas que Val del Omar completó al servicio de las Misiones Pedagógicas es difícil de precisar. Los principales investigadores de su obra no coinciden en sus apreciaciones. “Eugenio Otero Urtaza señala que en 1934 Val del Omar había realizado 15 documentales, sin que conste en las memorias anuales del Patronato referencia a otros trabajos. Sin embargo, el propio Val del Omar cifra en 40 el número de sus realizaciones para dicha institución”. RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *El cortometraje durante el franquismo (1939–1960)*. En: MARÍA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis M.; VELÁZQUEZ, José M. (coord.). *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996. P. 93. Posteriormente, en la carta *Propuesta al director general de TVE*, fechada en Madrid, el 27 de febrero de 1967, el propio Val del Omar informa: “He realizado más de 50 documentales substandard [16 mm.] en servicio de la Cultura Popular en Misiones Pedagógicas.”. En SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. 1992. P. 268. Tanto su hija, María José como Jordana Mendelson coinciden en esta última cifra, que es la que se suele emplear en los artículos de prensa posteriores a la muerte de Val del Omar (*El País*, *El Norte de Castilla*, etc.).

diferentes de la más remota geografía española<sup>496</sup>. Estos datos nos inclinan a pensar que esta etapa de misiones pasa por ser la más productiva en cuanto a número de realizaciones de toda la carrera de Val del Omar; sin embargo, pocas de estas películas se conservan en la actualidad.

El primer testimonio filmico que se conserva de aquellos años y de la obra de José Val del Omar, es el film colectivo mudo, en 16 mm., *Estampa de Misiones / Estampas 1932*, en el que se presenta la labor de las Misiones Pedagógicas desde el punto de vista del realismo cinematográfico y el documental institucional:

“Este documental está confeccionado con materiales de la época pero no ofrece ningún dato concreto salvo el título, de cuándo fue hecho ni por quién. La hipótesis más verosímil es pensar que las imágenes pertenecen a Val del Omar pero no su montaje, ya que no guarda ninguna relación con sus restantes trabajos”<sup>497</sup>.

Después de esta película colectiva Val del Omar realizó, filmó y montó un conjunto bien definido de cortometrajes documentales que constituyen un excepcional fresco de las festividades cristianas y paganas de la región de Murcia. Cristóbal Simancas, misionero auxiliar y amigo de Val del Omar con el que al menos coincidió en la segunda misión a Turégano y Cantalejo –Segovia–, conservó durante décadas este material en tres cajas, en Venezuela. Se trata de los cortometrajes documentales a los que nos hemos referido con anterioridad: *Semana Santa en Lorca* (1934), *Fiestas de*

---

<sup>496</sup> Pedro Jiménez contabiliza el total de proyecciones que se efectuaron durante las Misiones Pedagógicas: dos mil proyecciones en más de doscientos pueblos diferentes. En Pedro Jiménez, *La intuición como vórtice*, en VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010. P. 289.

<sup>497</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1996. P. 93. La película fue recuperada por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Actualmente también se conserva *Bustarviejo*, película de realización colectiva datada en 1935 para ensalzar las labores del Patronato de Misiones Pedagógicas.

*Primavera en Murcia* (1934) y *Semana Santa en Murcia y Cartagena* (1935). En estas obras Val del Omar modifica la dimensión informativa del registro documental y se comienza a distanciar del realismo incorporando elementos más cercanos al expresionismo. Elementos expresivos que nos remiten a su obra elemental posterior y que anuncian la cristalización de una escritura filmica propia. Así, Val del Omar rueda las festividades murcianas desde posiciones de cámara poco usuales, como el picado o el contrapicado, alterando en ocasiones la cronología de los hechos o dotando a las escenas nocturnas de una iluminación fantasmagórica.

Al igual que sucede con *Fuego en Castilla*, el retrato que Val del Omar efectúa de estas festividades, va más allá del culto religioso y de la intención de un documentalista puro. Así, por ejemplo, si nos fijamos con detenimiento en sus imágenes podemos apreciar las rivalidades existentes entre las distintas cofradías que compiten para vencer en cuanto a espectacularidad y lujo de sus pasos procesionales y emblemas. Además, como indica Pedro G. Romero:

“Se superponen especialmente elementos paganos, elementos moriscos, y corrupciones propias de las tradiciones católicas cristianas. Esto es muy evidente en esta película [*Semana Santa en Murcia y Cartagena*], rodada antes de las reformas normativas de las procesiones, un proceso ciertamente iconoclasta contra interferencias en la doctrina procedente del paganismo o de la corrupción popular, al que las sometió el nacional-catolicismo”<sup>498</sup>.

En *Semana Santa en Lorca* (1934), la opulencia y la grandeza de los pasos procesionales y la arquitectura eclesiástica se mezcla con imágenes mundanas, como la de algún mendigo, y con los trabajos tradicionales y de los artesanos especializados en el

---

<sup>498</sup> VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010. P. 128.

bordado, como indican a este respecto Joaquín Cánovas, Isabel Durante y Manuel Jesús González Manrique:

“La primera parte del documental recoge distintos espacios urbanos, edificios, ambientes y actividades relevantes relacionadas con las procesiones, como el trabajo de los talleres de bordado, las disputas en el alquiler de sillas o la recogida de estándares procesionales de los pasos. [...] Una vez iniciado el desfile, el paso Azul primero, y posteriormente el Blanco, despliegan su cortejo de romanos, grupos bíblicos, jinetes, cuádrigas, carrozas alegóricas, ángeles y demonios, para concluir, respectivamente, con las imágenes devocionales de sus patronas, la Virgen de los dolores, titular del paso Azul, y la Virgen de la Amargura, del paso Blanco”<sup>499</sup>.

“Las imágenes de trabajos tradicionales van salpicando constantemente el metraje de la cinta, que se mezclan con lo popular, con lo que en aquel momento estaba viviendo Val del Omar en las Misiones Pedagógicas; los rostros en primeros planos de la gente del pueblo, la discusión de una mujer madura con un policía, los asientos vacíos que esperan a los más privilegiados mientras dos niños se esconden bajo las vallas”<sup>500</sup>.

*Fiestas de Primavera en Murcia* (1934) comienza con imágenes de la vega murciana, la ciudad y sus habitantes. Después, se suceden tres celebraciones típicas de la festividad que da título a este documental: el Bando de la Huerta, la Batalla de las Flores y el Entierro de la Sardina, rodado por la noche. Aquí, lo religioso deja paso a lo pagano, al igual que sucede en el segmento de *Fuego en Castilla* en el que se nos muestran imágenes de la ciudad moderna al ritmo de un mambo acelerado. Los trabajos tradicionales y la población más humilde también tienen su hueco en esta producción que

---

<sup>499</sup> HERRERO, Sergio (coord.). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* [exposición]. Murcia, Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003. P. 121 y 122.

<sup>500</sup> GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús. *Val del Omar. El moderno renacentista*. Granada: Fundación Ibn al-Jatib de estudios y cooperación cultural, 2008. P. 176.

culmina con unos fuegos artificiales lanzados hacia la inmensidad de la noche, planos que rodará de idéntica manera más de veinte años después en su elemental dedicado al fuego.

Sin duda el cortometraje en el que podemos advertir claros paralelismos con la escritura fílmica del Val del Omar de *Fuego en Castilla* es *Semana Santa de Murcia y Cartagena* (1935). La película comienza con una perspectiva plagada de cirios y cruces. Nos encontramos en la procesión del Miércoles Santo de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, conocida popularmente como la de *los salzillos*. Durante esta procesión Val del Omar tiene la primera toma de contacto con la filmación de pasos procesionales, concretamente *La oración del huerto* y *El beso*, ambas del escultor barroco Francisco Salzillo. Posteriormente asistiremos a la procesión del Viernes Santo de la Cofradía de la Preciosísima Sangre, conocida como la de *los coloraos*. Después, los molinos de viento del campo de Cartagena dejarán paso a la procesión nocturna del Miércoles Santo de la Cofradía del Prendimiento, la de *los californios*, si bien debemos tener en cuenta que el montaje de la cinta no respeta el orden cronológico de los acontecimientos narrados. Los encuadres con los que Val del Omar registra estos acontecimientos y las angulaciones de la cámara, a menudo contrapicada, nos remiten de inmediato a las filmaciones que Val del Omar efectuó años después durante la Semana Santa vallisoletana. Sin embargo, a diferencia de *Fuego en Castilla*, en este registro documental, Val del Omar también filma con planos detalle de los pies de los costaleros que portan las imágenes, así como el público que contempla los pasos desde la calle o los balcones, elementos que no estarán presentes en su elemental castellano.

## **6.4. Ejes temáticos de *Fuego en Castilla***

### **6.4.1. El fuego**

Según la definición de la RAE el fuego es el calor y la luz producido por una combustión. Así, desde un punto de vista físico por fuego entendemos la manifestación visual de la reacción química de la oxidación violenta de una materia combustible; esta oxidación se manifiesta con calor y desprendimiento de llamas, vapor de agua y dióxido de carbono. Pero más allá del fenómeno físico, el fuego ha sido el elemento que mayor fascinación ha ejercido sobre los hombres desde el principio de los tiempos. La historia de las religiones y de las culturas muestra la gran importancia que los hombres le han atribuido, tanto en un sentido positivo como negativo: como dador y destructor de vida. La veneración y culto al fuego fue el rasgo característico de casi todos los pueblos de la Antigüedad junto con el culto al Sol; de ahí que la mayoría de culturas desarrollasen rituales, leyendas, así como toda clase representaciones artísticas entorno a un elemento que suele simbolizar la transformación y la regeneración.

Además, el fuego posee la capacidad de iluminar, dar calor y purificar, lo que permitió al hombre cobrar conciencia de su superioridad sobre el resto de los animales. Pronto empezó a utilizarlo para calentarse, defenderse y desarrollar nuevas armas de caza:

“J. G. Frazer divide la historia de la Humanidad en tres etapas: primero la Edad sin fuego; segundo la Edad del fuego utilizado como *calor* y para cocción; y tercero la Edad del fuego-luz, es decir, como medio de

iluminación. En efecto, todas las leyendas más arcaicas, suponen que el hombre tuvo que aprender el dominio del fuego y obtenerlo de los dioses. El origen del fuego para el hombre ha sido siempre un misterio, un fenómeno empapado de carácter sagrado”<sup>501</sup>.

Desde el punto de vista de la antropología, la consecución del fuego, es la primera conquista técnica del hombre. El hecho de que tuviera que recibir cuidados para mantenerse activo, llevó al hombre a abrir nuevas vías de pensamiento. La colaboración estrecha entre hombres y mujeres dio lugar a un lenguaje básico que permitía entender y dar órdenes a los otros. De ahí que la antropología considere el trabajo de mantener el fuego como la primera actividad humana racional no instintiva, que no es utilitaria en sí misma y que exige tanto previsión como paciencia. Además, la sensación de misterio que producía dio lugar a innumerables mitos propios del pensamiento mágico arcaico.

Dentro del cristianismo, que es el contexto en el que parece enmarcarse dentro de la película –aunque sin duda lo trasciende– el fuego también está lleno de simbolismo: representa a Cristo resucitado, un Cristo que ilumina el camino y dota de fortaleza a sus fieles. Pero también Dios se presenta con forma de fuego, como una columna incandescente durante el Éxodo y como zarza ardiendo, ante Moisés; también el Espíritu Santo se presenta a los Apóstoles como lengua de fuego.

En *Fuego en Castilla* son numerosos los planos en los que aparece este elemento, con forma de llama que asciende, a menudo sobre un fondo negro<sup>502</sup>. Dentro del pensamiento y la cosmogonía valdelomariana el fuego tiene un papel muy importante en

---

<sup>501</sup> CUATRECASAS, Juan. *Mitopoyesis del origen del fuego: su significación antropológica* [en línea]. [Argentina]: Revista de Psicología, 5 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.883/pr.883.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.883/pr.883.pdf)>.

<sup>502</sup> Véase Apéndice 2. Desglose por planos de *Fuego en Castilla*. Planos número 50, 57, 106, 116, 126, 128, 132, 134, 137, 156, 159 y 162.



sus distintas formas: llamarada, ascua, explosión. En sus manuscritos Val del Omar define al hombre como una *pizca de polvo que tiembla, se enciende y vislumbra*<sup>503</sup>, de ahí que se considere a sí mismo como *encendedor del ser*<sup>504</sup> y al fuego, a menudo relacionado con el temblor, como libertador: *El surtidor me enseñó a caer. El leño ardiente a liberarme*<sup>505</sup>. Para Val del Omar el hombre debe arder a través del amor y así liberarse de la fuerza de la gravedad y cumplir el anhelo de ascensión:

“El hombre se lava  
y se desnuda  
ardiendo.

Arder amando  
es el prodigio.  
Arder es perder peso.  
Amar es un centrífugo sustento.

Arder amando a todo el mundo  
es volar  
llevando todo el peso  
del dolor de hombre que nos sigue”<sup>506</sup>.

---

<sup>503</sup> VAL DEL OMAR, José. SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, María José (selección y adaptación). *Tientos de Erótica Celeste*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992. P. 28.

<sup>504</sup> Ibid. P. 35.

<sup>505</sup> Ibid. P. 36.

<sup>506</sup> VAL DEL OMAR, José. SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, María José (selección y adaptación). *Tientos de Erótica Celeste*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992. P. 17.

#### 6.4.2. El Museo Nacional de Escultura

Al igual que sucede con la Alhambra y el Generalife en *Aguaespejo granadino*, y con la catedral de Santiago en *Acariño galaico (De barro)*, *Fuego en Castilla* gravita entorno a una edificación: el Museo Nacional de Escultura, sito en Valladolid y anteriormente denominado Museo Nacional Colegio de San Gregorio, por el edificio histórico en el que se halla su núcleo expositivo.

Este museo estatal que pertenece al Ministerio de Cultura de España fue creado en 1842 como Museo Provincial de Bellas Artes. La importancia de sus fondos llevó al gobierno de la Segunda República a otorgarle la categoría de Museo Nacional de Escultura y trasladar su sede al Colegio de San Gregorio. Desde 1998 hasta 2009 el edificio se sometió a una renovación integral para modernizar sus equipamientos y ampliar sus espacios expositivos. El 18 de septiembre de 2009 el Museo reabrió sus puertas al público e incorporó a sus fondos la colección del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas; en noviembre de 2011 se acordó oficialmente la recuperación de la denominación original de Museo Nacional de Escultura.

El Colegio se edificó entre 1488 y 1496, por iniciativa de Alonso de Burgos, obispo de la diócesis de Palencia y confesor de los Reyes Católicos. Está edificado alrededor de un patio de dos pisos unidos con una bella escalera<sup>507</sup>. Ambos presentan elementos decorativos propios del gótico tardío: motivos con yugos y flechas y hojarascas que invaden todas las superficies. El primer piso del claustro se resuelve con

---

<sup>507</sup> Véase Apéndice 2. Desglose por planos de *Fuego en Castilla*. Planos número 1, 62, 63, 65, 66 y 81.

arcos de medio punto, apeados sobre columnas helicoidales, y el segundo, mediante ventanales con antepechos calados y tracerías de gran belleza, realizados en piedra. Compartiendo protagonismo con esta construcción también aparece a lo largo del metraje la fachada del Convento e Iglesia de San Pablo<sup>508</sup>.

Los fondos del Museo Nacional de Escultura albergan la colección más importante de escultura española en la Península Ibérica, 1.548 obras que van desde el siglo XIII hasta principios del XIX. Esta colección es una de las más representativas a nivel mundial, de la elaboración de piezas escultóricas sobre madera policromada: un conjunto de técnicas de encarnación que, aplicadas sobre la superficie de la madera, dotan a esta de un aspecto que imita la carne, a través de distintos acabados, mates o brillantes.

La colección se completa con 1.226 pinturas españolas y de otras escuelas europeas, así como fragmentos arquitectónicos y espacios para las artes decorativas. Además, el Museo Nacional de Escultura custodia y conserva buena parte de la escultura procesional de Valladolid y accede, desde 1922, al préstamo de varios conjuntos escultóricos a las cofradías de la Semana Santa vallisoletana. Entre otros pasos acoge: *La elevación de la Cruz*, de Francisco de Rincón, *Sed Tengo* y *Camino del Calvario* de Gregorio Fernández o *El Santo Sepulcro*, de Alonso de Rozas.

En los créditos iniciales de *Fuego en Castilla* Val del Omar atribuye a Juan de Juni y Alonso Berruguete, los autores más destacados de la escuela de la escultura castellana, la autoría de las obras religiosas que discurren a lo largo del metraje del film:

---

<sup>508</sup> Ibid. Planos número 47 a 49, 57 y 159.

*Sobre la Clave Española de Antonio Almagro los ritmos castellanos de Vicente Escudero y las imágenes de Alonso Berruguete y Juan de Juni*<sup>509</sup>. A este respecto seguramente serían de gran inspiración para Val el Omar varios volúmenes que atesoró en su biblioteca hasta el final de sus días: *Constantes de lo español*<sup>510</sup>, de Antonio Almagro, *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*<sup>511</sup> y *Un médico en el museo: estudio biológico-artístico del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*<sup>512</sup>, ambos de Luis de Castro y *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*<sup>513</sup>, de Constantino Candeira.

Sin embargo, al analizar con detalle la procedencia de cada una de las obras que aparecen en la película, descubrimos que Val del Omar también ha registrado las obras de otros artistas coetáneos a los anteriormente mencionados como Gregorio Fernández, Gil de Ronza, Jorge Inglés o Juan Antonio de la Peña. Lo que sí podemos afirmar es que las obras que tienen una presencia nuclear en el film son las de Juan de Juni y Alonso Berruguete: el *Busto relicario de Santa Ana*<sup>514</sup> y el gran conjunto escultórico que conforma el *Retablo Mayor de San Benito el Real*<sup>515</sup>, respectivamente. Ambas obras se forman parte de los fondos del Museo Nacional de Escultura y como veremos más

---

<sup>509</sup> Ibid. Plano número 5.

<sup>510</sup> ALMAGRO, Antonio. *Constantes de lo español*. Madrid: Librería Estudio, 1955. Dedicado por su autor: “A José Val del Omar con fraternidad de aspiraciones y en la esperanza de una colaboración fecunda para redescubrir la silueta auténtica del modo español de ser. Madrid, 29 de mayo 1956”.

<sup>511</sup> CASTRO, Luis de. *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*. Valladolid: Imprenta provincial, 1953. Algunas de las láminas de este libro ilustradas por Ito partiendo de la idea de Vicente Escudero de relacionar los distintos palos del flamenco con esculturas, fueron empleadas por Val del Omar para la promoción de la película y en collages.

<sup>512</sup> CASTRO, Luis de. *Un médico en el museo: estudio biológico-artístico del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Valladolid: Miñón, 1954.

<sup>513</sup> CANDEIRA PÉREZ, Constantino. *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Valladolid: Gráficas perdiguero, 1945.

<sup>514</sup> Véase Apéndice 2. Desglose por planos de *Fuego en Castilla*. Planos número 12, 20, 24, 25, 67, 70 a 72, 77 a 80, 92, 96, 98, 100, 102, 113 y 161.

<sup>515</sup> Ibid. Planos número 11, 82, 83, 84, 81, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 105, 108, 111, 114, 115, 117, 119, 120, 122, 127, 129 a 131, 133, 136, 140, 141, 147 y 148 a 154.

adelante<sup>516</sup> con la aplicación de la Teoría de la Visión Táctil y sus procesos de rodaje e iluminación Val del Omar parece dotarlas de vida al modificar el hieratismo y la estaticidad propia de las esculturas.

Juan de Juni fue un escultor franco-español que realizó una extensa obra caracterizada por su dominio de materiales como el barro cocido, la piedra y la madera y el perfecto conocimiento de la anatomía humana. El *Busto relicario de Santa Ana* data de 1545(ca.) y está realizado en madera policromada; su tamaño no supera los 48 centímetros y se desconoce su lugar de procedencia. La madre de Jesucristo se representa aquí como una mujer de edad avanzada de expresión angustiada con el rostro blando y surcado de arrugas. Entre los pliegues de sus paños se presenta, a manera de broche, una cartela de bordes recurvados que enmarca la teca circular donde originariamente se custodiaría la reliquia de la santa que no ha llegado hasta nuestro días. Es precisamente esta función de relicario la que justifica la representación aislada de un personaje que habitualmente aparece asociado a temas de la genealogía mariana.

Alonso de Berruguete es un escultor y pintor castellano, hijo del pintor Pedro Berruguete. Es uno de los referentes fundamentales de la imaginería española del Renacimiento y era considerado por Val del Omar como el antecesor de la distensión vertical que caracteriza el estilo del El Greco, cuyos lienzos también aparecen en la película, como veremos más adelante. Berruguete trabajó desde 1526 hasta 1532 en el *Retablo Mayor de San Benito el Real*, una gran obra cuya narración se articula a través de la utilización de esculturas de bulto redondo, relieves y pinturas, imbricadas en una

---

<sup>516</sup> Véase 6.6.2. La fotografía, los efectos especiales y las técnicas empleadas.

estructura arquitectónica de llamativa presencia en el interior de un templo de naves elevadas y espaciosas, que se transformaba en renacentista por la propia acción del retablo. Para su película, Val del Omar registra con detalle algunas de las esculturas de bulto redondo que integran el conjunto del retablo. Las más relevantes son *El Sacrificio de Isaac*<sup>517</sup>, *El Martirio de San Sebastián*<sup>518</sup> y el *Profeta Ezequiel*<sup>519</sup>. El resto de imágenes del retablo tienen una presencia menor en la pantalla: nos referimos a *Cristo crucificado en el Calvario*<sup>520</sup>, *Job-San Juan Bautista*<sup>521</sup>, *Profeta mayor*<sup>522</sup>, *Profeta Isaías*<sup>523</sup>, *El Calvario de Cristo*<sup>524</sup>, *Moisés*<sup>525</sup>, *Apóstol Levi*<sup>526</sup> y los *soldados recostados*<sup>527</sup>.

Como hemos apuntado en párrafos anteriores estos escultores no son los únicos cuyas obras registra Val del Omar para *Fuego en Castilla*. De hecho, al principio de la película asistimos a una procesión en la que vemos desfilar, en direcciones contrapuestas, los pasos que conforman los grupos escultóricos de *La Quinta Angustia*<sup>528</sup> y *Camino del Calvario*<sup>529</sup>, ambos de Gregorio Fernández, un escultor barroco heredero de la potente expresividad de los escultores mencionados en los párrafos anteriores. El Museo Nacional de Escultura alberga su obra más importante, en muchos casos desarrollada para

---

<sup>517</sup> Véase Apéndice 2. Desglose por planos de *Fuego en Castilla*. Planos número 81, 127, 129 a 131, 133, 136, 148 a 154.

<sup>518</sup> Ibid. Planos número 87, 115, 117, 119, 120, 122 y 147.

<sup>519</sup> Ibid. Planos número 89, 91, 94, 105, 111.

<sup>520</sup> Ibid. Planos número 108 y 114.

<sup>521</sup> Ibid. Planos número 90 y 93.

<sup>522</sup> Ibid. Plano número 83.

<sup>523</sup> Ibid. Plano número 141.

<sup>524</sup> Ibid. Planos número 84.

<sup>525</sup> Ibid. Planos número 11.

<sup>526</sup> Ibid. Planos número 140.

<sup>527</sup> Ibid. Planos número 82.

<sup>528</sup> Ibid. Planos número 8 y 10.

<sup>529</sup> Ibid. Planos número 52 a 55.

las cofradías vallisoletanas, como la escultura de bulto redondo dedicada a *San Sebastián*<sup>530</sup>.

Otras obras que aparecen en la película son algunos detalles del *Retablo de San Jerónimo*<sup>531</sup>, de Jorge Inglés y el *Santísimo Cristo de la Agonía*<sup>532</sup>, de Juan Antonio de la Peña. También conviene destacar que en la parte central del film adquiere protagonismo el esqueleto de *La Muerte*, de Gil de Ronza<sup>533</sup>.

Mención al margen merecen los lienzos de El Greco que se muestran a lo largo de la película, a menudo distorsionados y ondulantes por distorsión térmica o en segundo término acompañando a planos detalle de la esculturas de Berruguete. Nos referimos a: *San Francisco y el hermano León*<sup>534</sup>, *La Resurrección*<sup>535</sup>, *El martirio de San Sebastián*<sup>536</sup> y *La Asunción*<sup>537</sup>.

### **6.5. El sonido diafónico de *Fuego en Castilla***

Como vimos en el caso anterior de *Aguaespejo granadino* el campo sonoro, tanto a nivel técnico como artístico, merece una atención especial por parte de Val del Omar y no se

---

<sup>530</sup> Ibid. Plano número 87.

<sup>531</sup> Ibid. Planos número 74 a 76.

<sup>532</sup> Ibid. Plano número 146.

<sup>533</sup> Ibid. Planos número 65, 66, 69 y 73.

<sup>534</sup> Véase Apéndice 2. Desglose por planos de *Fuego en Castilla*. Planos número 56 y 160.

<sup>535</sup> Ibid. Plano número 119.

<sup>536</sup> Ibid. Plano número 147.

<sup>537</sup> Ibid. Plano número 153.

subordinaba a la imagen, sino que amplía sus significación al tejer una unidad expresiva diferente. En *Fuego en Castilla* el autor profundizó en el uso del sistema de sonido diafónico y en el uso de recursos electroacústicos que permiten el procesamiento de sonidos aislados que componen la banda sonora de la película.

Para ello contó con la colaboración del famoso bailarín Vicente Escudero, que ya le había servido de inspiración previa a través del libro *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*<sup>538</sup> en el que se publicaron ilustraciones que partían de la idea de Vicente Escudero de relacionar los distintos palos del flamenco con esculturas. Estas ilustraciones serían empleadas con posterioridad por Val del Omar en sus collages y en los documentos elaborados para la promoción de su elemental dedicado al fuego.

La primera fase del trabajo consistió en registrar los sonidos que luego se reelaborarían. Para ello, el instrumento principal que empleó Escudero fue la percusión sobre su propio cuerpo y otros objetos: repiqueteos de nudillos, dedos y uñas sobre madera seca siguiendo los ritmos del baile flamenco-castellano, rozamientos sobre superficies, taconeos, chasquidos con los dedos y palmas. En la segunda fase del proceso Val del Omar trató los sonidos y los reelaboró en su laboratorio, los invirtió, los distorsionó, modificó su velocidad o resaltó alguno de sus parámetros. El resultado es una banda sonora que crea un clima de desasosiego a la altura de la angustia que proyectan sus imágenes.

Al margen del registro de los sonidos producidos por el bailarín, el catálogo de sonidos empleados para componer la banda sonora concreta de la película es amplio: pitidos,

---

<sup>538</sup> CASTRO, Luis de. *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*. Valladolid: Imprenta provincial, 1953.



truenos, gritos y aullidos, detonaciones, diversos, sonidos de agua y aves, campanas, cadenas, latidos y sonidos del tráfico.

En el apartado musical *Fuego en castilla* emplea diversas fuentes que se turnan con los sonidos anteriores y que acompañan el discurrir de las imágenes sobre todo en el primer y en el último segmento del film. Así, durante los títulos de crédito iniciales escuchamos una notas del *Retablo de Maese Pedro*<sup>539</sup>, de su amigo y vecino Manuel de Falla, algunas de cuyas composiciones ya había empleado en su anterior elemental. Nótese que la partitura de la obra aquí escogida representa la “aventura castellana” del compositor granadino, cuyo libreto está inspirado en un episodio de *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes. Tras los créditos, durante el desarrollo de la primera parte del film, la música predominante son las marchas procesionales y los tambores propios de la Semana Santa vallisoletana<sup>540</sup>. La siguiente partitura que escuchamos es un mambo<sup>541</sup> con la velocidad original acelerada, que sirve como transición entre la primera y la segunda parte de la película. Ya en la última parte del film, cuando asistimos al sufrimiento de Isaac, las imágenes se acompañan de cánticos religiosos y de la percusión de los tambores<sup>542</sup>. Para finalizar la película acompañando a los planos finales en los que aparece vegetación en color Val del Omar escoge un fragmento de *Historia de un soldado*<sup>543</sup>, de Igor Stravinski, en la que el Diablo enseña a un soldado todo lo que puede conseguir si le entrega su alma.

---

<sup>539</sup> Véase Apéndice 2. Desglose por planos de *Fuego en Castilla*. Planos número 2 a 4.

<sup>540</sup> Ibid. Planos número 7 al 10, 12 a 14, 16 y 17.

<sup>541</sup> Ibid. Planos número 25 al 37.

<sup>542</sup> Ibid. Planos número 122 al 144.

<sup>543</sup> Ibid. Planos número 165 y 167.

La banda de sonido se completa con la inserción de dos locuciones. La primera, una voz distorsionada en la primera parte del film: “¡Alégrate! De poder ser Dios”<sup>544</sup>, que recuerda a la utilización de voces distorsionadas en *Aguaespejo granadino*. Y la segunda, a modo de broche final, incluye la voz del propio Val del Omar, en los planos inmediatamente anteriores a la irrupción del color en la película: “La muerte es solo una palabra, que se queda atrás cuando se ama. El que ama arde y el que arde vuela a la velocidad de la luz por que amar es ser lo que se ama”<sup>545</sup>.

## **6.6. La imagen de *Fuego en Castilla***

### **6.6.1. La planificación y la composición**

La mayor parte de *Fuego en Castilla* está compuesta por planos fijos: de los 167 planos que componen la película, 117 son planos fijos y solo 50 presentan algún tipo de movimiento físico de la cámara o sus dispositivos ópticos. En cuanto a tamaño de plano, a pesar de la película arranca con planos generales de las procesiones vallisoletanas, a partir de la entrada en el Museo Nacional de Escultura Val del Omar prima el primer plano y los planos detalle.

---

<sup>544</sup> Ibid. Planos número 16 y 17.

<sup>545</sup> Ibid. Plano número 163.

Los movimientos de cámara más numerosos y relevantes empleados para la confección de *Fuego en Castilla* son las panorámicas, que se emplean al menos en 48 ocasiones a lo largo del metraje y son tanto horizontales<sup>546</sup> –de derecha a izquierda y de izquierda a derecha– como verticales<sup>547</sup> –ascendentes y descendentes–, si bien en este caso priman las panorámicas sobre el eje vertical, sobre las del horizontal. En el caso de los movimientos de los dispositivos ópticos de la cámara Val del Omar recurre a la utilización del *zoom in*<sup>548</sup> en un par de planos en el segmento central del film y deja de lado la variación de la distancia focal que había empleado en *Aguaespejo granadino*.

Si atendemos a estos datos, la escritura filmica de Val del Omar sufre una clara evolución desde su anterior elemental. Si bien se mantienen las mismas líneas maestras, Val del Omar ahonda en el uso de las panorámicas, la alternancia entre las mismas a través del montaje y su contraposición con los motivos internos que registran: su número casi duplica a las panorámicas presentes en *Aguaespejo granadino*. Además, aquí deja de lado el transfoco y apenas utiliza el énfasis que proporciona el subrayado enfático del *zoom*, en favor de la utilización de otras técnicas como la exploración de los efectos de la luz pulsatoria, la proyección de tramas sobre objetos o el empleo de técnicas de animación fotograma a fotograma. Asimismo, seguramente con objeto de priorizar estas técnicas sobre otros elementos expresivos, la altura de la cámara suele ser normal, paralela al suelo de modo que se emplean pocas veces los recursos de picados y

---

<sup>546</sup> Véase Apéndice 2. Desglose por planos de *Fuego en Castilla*. Planos número 81, 127, 129 a 131, 133, 136, 148 a 154. Planos número: 1, 11, 14, 21, 23, 59, 64, 76, 138, 140, 141, 146, 149 y 164 a 166.

<sup>547</sup> Ibid. Planos número: 7, 14, 16 a 20, 40, 42, 43, 53, 57, 63, 75, 81, 91, 95, 98, 100, 121, 122, 127, 129, 130, 139, 148, 151 y 153.

<sup>548</sup> Ibid. Planos número: 97 y 99.

contrapicados, así como los cenitales, que habían sido más habituales en su anterior cinta y que se emplean en función de la altura del motivo que en cada momento se registra.

En cuanto a la composición de los planos Val del Omar y a la distribución de los elementos dentro del encuadre Val del Omar abandona el uso exhaustivo de las composiciones simétricas que había empleado en *Aguaespejo granadino* en favor de composiciones triangulares regulares que dividen el encuadre a su vez en otros triángulos equiláteros; para ejemplificar lo expuesto hemos seleccionado cuatro planos de la película:



Plano 11



Plano 40



Plano 66



Plano 72

Para un recorrido por las referencias pictóricas que pueden atribuírsele a Val del Omar, nos remitimos a un punto anterior de nuestro estudio en el que analizamos esta cuestión con detalle<sup>549</sup>.

### **6.6.2. La fotografía, los efectos especiales y las técnicas empleadas**

A diferencia de *Aguaespejo granadino*, que presentaba una fotografía que aunaba el realismo y el expresionismo, en *Fuego en Castilla* predomina sobre lo natural la iluminación artificiosa y el tratamiento expresionista de la imagen, incluso en la primera parte de la película en la que efectúa el registro de los pasos procesionales de Valladolid. La mayoría de planos de *Fuego en Castilla* remiten a un meticuloso trabajo de iluminación y animación de las esculturas del Museo Nacional de Escultura. Este delicado tratamiento fotográfico trasciende el simple registro cinematográfico y se pone al servicio de los fines emocionales que Val del Omar se ha propuesto extraer de las entrañas de la escultura castellana.

*Fuego en Castilla* es el mejor exponente de la Teoría de la Visión Tactil<sup>550</sup> que Val del Omar había definido y expuesto durante los años anteriores a la realización de la película. Ya en *Aguaespejo granadino* había dado algunos pasos en esta dirección al incorporar efectos de luz parpadeante, producida por variaciones en la cadencia del rodaje. Aquí, en *Fuego en Castilla*, Val del Omar circunda el volumen de las imágenes

---

<sup>549</sup> Véase 5.6.4. La composición.

<sup>550</sup> Véase 3.3. La Teoría de la Visión Tactil.

mediante una acumulación programada de perspectivas luminosas y mediante la proyección de tramas<sup>551</sup> –geométricas, florales y orgánicas– sobre las esculturas, con objeto de realzar sus formas y poner de relieve la superficie, la textura y los detalles de las mismas<sup>552</sup>. De ahí que Val del Omar comparase esta técnica de iluminación con las yemas de los dedos que, mediante el tacto, nos permiten palpar y explorar un objeto; con la Visión Táctil, Val del Omar pretende crear una sensación sinestésica de tacto a través del ojo y por lo tanto de posesión de los objetos iluminados. Una suerte de perspectiva cúbica temporal que en ocasiones pretende llevar al espectador a una saturación sensorial, a través de la utilización de negativos y positivos simultáneamente o con la separación de estos durante una mínima fracción de segundo:

“Son tus ojos las manos del espíritu y tus ojos tienen 10 dedos. Y a tientas vas a realizar ahora un desnudo viaje bajo la ceniza hacia la ardiente entraña de la Castilla seca destemplada sin color ni melodía y ya sin palabras. Asiste al blanquinegro pálpito de nuestro Duende que en vertical delirio se desgarrar, entre el realismo infrarrojo de los monocelulares y la mística ultravioleta de la ingravidez”<sup>553</sup>.

En combinación con esta técnica de iluminación pulsatoria Val del Omar emplea la técnica del stop motion<sup>554</sup> de grabación fotograma a fotograma para moverse alrededor de las esculturas y dotarlas de vida propia. El resto de efectos empleados se refieren la alteración del tempo original de las imágenes mediante su aceleración<sup>555</sup> y al empleo de

---

<sup>551</sup> Véase Apéndice 2. Desglose por planos de *Fuego en Castilla*. Planos número 12, 22, 24, 61, 70 a 72, 74, 77 a 80, 96, 100, 102, 154, y 163.

<sup>552</sup> Ibid. Planos número: 22, 24, 54, 54, 58 a 60, 64, 75, 80, 81, 82 a 95, 97 a 99, 101, 103 a 105, 107 a 109, 114, 120, 122, 125, 127, 129, 130, 141, 143 a 151, 157, 158 y 161.

<sup>553</sup> VAL DEL OMAR, José. *Son tus ojos manos del espíritu...* [Manuscrito]. S.l.: .s.f., página única.

<sup>554</sup> Véase Apéndice 2. Desglose por planos de *Fuego en Castilla*. Planos número 24, 67, 69, 73, 77, 78, 80, 89 a 95, 98, 99, 109 a 115, 117, 118, 127, 129, 130, 138, 139, 143 a 151 y 163.

<sup>555</sup> Ibid. Planos número: 36, 38 y 39.

distorsiones ópticas como la superposición de imágenes<sup>556</sup>, el uso del gran angular<sup>557</sup> o las distorsiones térmicas<sup>558</sup> producidas por un efecto de calor. Con la introducción final de tres planos de vegetación en color<sup>559</sup>, parece terminar la sensación de pesadilla que nos ha acompañado durante todo el metraje. Así, aunque no termina de desaparecer la sensación de desasosiego, parece que finalmente triunfa la vida sobre la muerte y el sufrimiento:

“Con la última frase, que procede de San Pablo, se entronca con el éxtasis místico tan caro al autor, que da paso a la secuencia final de un campo de flores rodado en color, que constituye una afirmación rotunda del triunfo de la vida”<sup>560</sup>.

Además, las proyecciones de *Fuego en Castilla* deberían incorporar también el efecto del desbordamiento apanorámico de la imagen, cuya teoría fue expuesta por primera vez en un artículo de Val del Omar publicado por la revista de la Comisión Nacional de Productividad Industrial en 1957. El desbordamiento apanorámico es un efecto que se produce al proyectar simultáneamente dos imágenes:

“Un sistema de doble proyección que potencia ambas zonas [fóveal y extrafoveal] aprovechando un mismo fotograma. La zona fóveal ocuparía el área central, proporciona el fotograma estándar de 35 mm., mientras que la zona extrafoveal se situaría en el espacio entre fotogramas que se desperdicia en los formatos panorámicos y sería proyectada mediante un sistema de espejos en las paredes, suelo y techo del frontal de la pantalla”<sup>561</sup>.

---

<sup>556</sup> Ibid. Planos número: 153, 161.

<sup>557</sup> Ibid. Planos número: 25, 62, 63, 81 y 146.

<sup>558</sup> Ibid. Planos número: 20, 56, 107, 114, 121, 141, 143, 159 y 160.

<sup>559</sup> Ibid. Planos número: 164 a 166.

<sup>560</sup> GUBERN, Román. *Val del Omar, Cinemista*. Granada: Los Libros de la Estrella, Diputación de Granada, 2004. P. 71.

<sup>561</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*. Director: Antonio Lara. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Madrid, 1995. P. 179.

La aplicación de todas estas técnicas y sus espectaculares resultados, parecen dar respuesta a un texto en el que el literato granadino Federico García Lorca se manifiesta decepcionado por la imaginería religiosa castellana:

“Los santos, héroes románticos del sufrimiento por amor a Dios y a los hombres, no encontraron en la escultura española su encarnación artística. Para afirmarlo no hay más que pasar por las salas del Museo de Valladolid. ¡Horror! Causa pena profunda observar la espantable medianía de la escultura. Es el arte que toca más a la tierra. Los genios de ella llegaron a la primera nota de la escala espiritual. Nunca dieron un acorde. [...] Es la escultura algo muy frío y muy ingrato al artista. Reproduce, nunca crea... No abre el camino para que los demás hombres puedan leer las emociones que los llevan al solitario jardín de los sueños”<sup>562</sup>.

A este respecto en un documento manuscrito, *Textos Fuego en Castilla*, Val del Omar indica:

“Y precisamente yo he pretendido abrir el camino, programado, en la más táctil de todas las artes, por medio de la energía luminosa complementaria de la sensibilidad táctil del espectador”<sup>563</sup>.

### 6.6.3. El montaje

Como sucedía en el caso de *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* rehúye de una organización aristotélica del relato, en el sentido clásico del término, si bien incluye en su película tres partes claramente diferenciadas a las que ya nos hemos referido en el

---

<sup>562</sup> GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957. P. 1.451.

<sup>563</sup> VAL DEL OMAR, José. *Textos Fuego en Castilla*. [Manuscrito]. S.l.: s.f., 8 páginas.



apartado en el que presentamos la película<sup>564</sup> y evita así el deambular circular en el que introducía al espectador en la cinta granadina. Así que, a pesar de no tener una trama narrativa estricta a la que ceñirse, el espectador durante el visionado se encuentra más orientado.

De nuevo Val del Omar se aleja del modelo expositivo del documental y no hay una voz en off que nos guíe a lo largo del film. Los materiales filmicos se organizan entorno a la mirada del *Busto relicario de Santa Ana*, de Juan de Juni, lo que la convierte en el personaje protagonista del film y asidero con el cual identificarnos como espectadores. En cierto modo Val del Omar interpreta en la película el relato de la Pasión de Cristo, que no deja de ser el relato en el que se basa la liturgia de la Semana Santa al conmemorar anualmente el ciclo de la Pasión de Cristo, que va desde la última cena a la crucifixión, su entierro y posterior resurrección.

De ahí que al principio de *Fuego en Castilla* el *Busto de Santa Ana* contemple con sufrimiento el Calvario de Cristo a través de su representación en las procesiones vallisoletanas<sup>565</sup>. Después servirá de enlace para pasar de este bloque inicial al bloque de imágenes de la ciudad moderna<sup>566</sup>, con sus trenes, coches y escaparates con reclamos luminosos de neón que nos muestran el ritmo normal de la ciudad, al margen de las celebraciones religiosas. Tras el detalle de la Sábana Santa y las máscaras sumergidas en agua, penetramos en el interior del claustro del Museo Nacional de Escultura y ascendemos por sus escaleras. Es entonces cuando se produce en encuentro frente a frente

---

<sup>564</sup> Véase 6.1. Génesis de *Fuego en Castilla*.

<sup>565</sup> Véase Apéndice 2. Desglose por planos de *Fuego en Castilla*. Planos número 7 al 15.

<sup>566</sup> Ibid. Planos número 22 a 37.

entre *La Muerte*, de Gil de Ronza y el *Busto de Santa Ana*<sup>567</sup>. Será después de este enfrentamiento cuando asistamos al desfile de esculturas que conforman el *Retablo Mayor de San Benito el Real*, especialmente *El Sacrificio de Isaac* y *El Martirio de San Sebastián* mientras el *Busto de Santa Ana* contempla estas escenas de sufrimiento con angustia en el rostro. En este bloque también se da una analogía entre la distensión vertical del *Martirio de San Sebastián* y las llamas que ascienden verticales hacia la noche<sup>568</sup>. Bajo la atenta mirada del *Busto de Santa Ana* la escultura de *San Sebastián* parece liberarse de su sufrimiento ardiendo, tal y como indica la locución de Val del Omar al final del film antes de los planos finales en color: *El que ama arde, y el que arde vuela a la velocidad de la luz. Por que amar es ser lo que se ama*<sup>569</sup>.

Para construir este relato Val del Omar recurre a los movimientos de las panorámicas en contraste con los movimientos internos del plano, tanto en el eje horizontal, como en el vertical. Esta cuestión se encuentra perfectamente ejemplificada en el bloque inicial de la película<sup>570</sup> que parece sugerir, por los movimientos internos que se dan en los planos, que los pasos procesionales van al encuentro unos de otros, levitando. Así, las imágenes dejan de estar aisladas: al yuxtaponer los planos de los distintos pasos, Val del Omar establece un diálogo entre ellos y conforma un retablo viviente, en el que asistimos, a través de la mirada del *Busto de Santa Ana*, a una suerte de representación del Calvario de Cristo. Estos movimientos también se dan en la propia orientación de las esculturas dentro del encuadre, como sucede en el caso de *El Martirio de San*

---

<sup>567</sup> Ibid. Planos número 65 a 73.

<sup>568</sup> Ibid. Planos número 131 a 137.

<sup>569</sup> Ibid. Plano número 163.

<sup>570</sup> Ibid. Planos número 7 al 15.

*Sebastián*<sup>571</sup>: Val del Omar lo registra de frente y de perfil y establece un diálogo de miradas a través de la variación de tamaños de plano, movimientos de cámara y la serialización de planos y motivos. Otro ejemplo muy claro de los diálogos de miradas en los que se basa la construcción de la película se da en la segunda parte del film, cuando asistimos a un alternancia de planos entre la escultura de *La Muerte* y el *Busto relicario de Santa Ana*<sup>572</sup>.

Esta oposición entre movimientos internos del plano y movimientos externos al plano responde a una organización de materiales clásica en Val del Omar, que se sirve de esta práctica para dar ritmo a sus composiciones visuales. Así, en el montaje de *Fuego en Castilla*, Val del Omar privilegia los encuentros, choques y síntesis de contrarios, tanto en la banda de sonido como en la de imagen: oscuridad-transparencia, vida-simulacro, silencio-ruido, positivo-negativo. Incluso las apariciones y desapariciones de los fondos, en los que a veces contemplamos pinturas del Greco, sugieren contraste y movimiento. Para Val del Omar de esta lucha y choque de contrarios, de su propia síntesis, surge la armonía, como demuestran los planos en color con vegetación con los que concluye la película.

---

<sup>571</sup> Ibid. Planos número 117 a 121.

<sup>572</sup> Ibid. Planos número 65 a 73.

### **6.7. La recepción de *Fuego en Castilla* y su trayectoria**

La primera exhibición pública de *Fuego en Castilla* se produjo en el marco de la I Semana de Cine Hispano-Francés, en 1959. Ese mismo año también se proyectó, fuera de concurso, en el Festival de Cine de San Sebastián.

El 31 de enero de 1961 recibió el premio de cortometraje en el certamen anual del Sindicato Nacional del Espectáculo. Meses después obtuvo la Mención Especial de la Comisión Técnica Superior en el XIV Festival de Cannes de 1961<sup>573</sup>, celebrado del 3 al 18 de octubre, por *la puesta en acción de efectos particulares de iluminación*, tal como reza el diploma; sin embargo Val del Omar no quedó satisfecho con el premio técnico puesto pensaba que su película abría una nueva etapa en la historia del cine y por lo tanto era merecedora de mayores elogios.

*Fuego en Castilla* también sería premiada con el primer premio en el I Concurso de Cortometrajes de la Universidad Nacional Autónoma de México Leopoldo Cea, con motivo de el cincuentenario de la revolución mexicana; en el certamen participaron 125 películas, de 28 países. Además, obtuvo la Medalla de plata en el III Certamen de Cine Documental Iberoamericano y Filipino de Bilbao, celebrado del 30 de septiembre al 6 de octubre de 1961 y participó en el Melbourne Film Festival el año siguiente.

Después de estas proyecciones la película desaparece de los circuitos cinematográficos y su exhibición se limita a proyecciones privadas y a las proyecciones

---

<sup>573</sup> La Palma de Oro recayó en *Viridiana*, de Luis Buñuel. *Folkwangschulen*, de Herbert Vesely recibió la misma mención a los méritos técnicos que la película de Val del Omar.

con las que acompañaba sus intervenciones en congresos internacionales como el XIV Congreso de Técnica Cinematográfica de Turín. Tras su muerte en 1982 se suceden las revisiones antológicas de su obra y los homenajes al cineasta donde *Fuego en Castilla* vuelve a proyectarse junto a su anterior elemental, *Aguaespejo granadino*<sup>574</sup>.

En 1996, dentro de los actos conmemorativos del Centenario del Cine Español, la Diputación de Granada pre-estrenó el *Tríptico elemental de España*; proyección a la que le siguieron una conferencia y una mesa redonda. Ese mismo año, el conjunto de películas se proyectará en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; la proyección se complementó con una mesa redonda a la que fueron invitados Víctor Erice, Gonzalo Sáenz de Buruaga, Javier Codesal y Rafael Rodríguez Tranche. A partir de entonces las proyecciones del conjunto de la obra de Val del Omar se suelen englobar dentro del *Tríptico elemental de España* por lo que dejan de proyectarse de manera aislada<sup>575</sup>.

---

<sup>574</sup> Para consultar con detalle la trayectoria de la exhibición de los dos cortometrajes ver 5.7.2. Trayectoria póstuma.

<sup>575</sup> Véase 7.7 La recepción de *Acariño galaico (De barro)* y su trayectoria dentro del *Tríptico elemental de España*.

## CAPÍTULO 7.

### *ACARIÑO GALAICO (DE BARRO). LA PELÍCULA*

#### 7.1. Génesis de *Acariño galaico (De barro)*

*Acariño galaico (De barro)* es el tercer elemental de Val del Omar, concebido originariamente como un elemental del aire pero finalmente dedicado al barro, la fusión de la tierra con el agua. A pesar de la extensa documentación que ha legado Val del Omar, no existe mucha información acerca del rodaje de este cortometraje. Lo que parece consensuado es que la mayor parte del material se rodó en tierras gallegas durante los años 1961 y 1962. Así, según Manuel Palacio parece probable que Val del Omar coincidiera en 1961, durante la presentación de *Fuego en Castilla* en Cannes, con Anric Massó, poeta y artista que a partir del verano de ese mismo año introdujo a Val del Omar las costumbres y ambientes gallegos, en calidad de ayudante de dirección de la película<sup>576</sup>. De hecho fue Massó el que puso en contacto a Val del Omar con Arturo Baltar, autor de las figuras de barro de la película y actor principal de la cinta:

“Le hablé yo de Orense. Él quería completar un ciclo de tres películas, iniciado con las fuentes de Granada y que fue seguido con una cinta sobre la Semana Santa en Valladolid. Finalmente quería terminar con otra sobre el aire de Galicia, pero la hizo sobre el barro, con esculturas de Baltar que, por un complicado procedimiento [tactilVisión], parece recobrar vida, hablar, moverse”<sup>577</sup>.

Por otra parte parece seguro que Val del Omar todavía atesoraba recuerdos de un viaje que realizó con las Misiones Pedagógicas por tierras gallegas en 1933:

---

<sup>576</sup> Acaso Massó sea el único que ha ocupado este puesto en toda la filmografía de Val del Omar.

<sup>577</sup> Entrevista a Anric Massó, recorte de periódico de Val del Omar, datado el 15-9-61.

“En su origen pudo hallarse larvada alguna vivencia o recuerdo de la misión que recorrió Galicia del 11 de agosto al 17 de diciembre de 1933 y en la que Val del Omar rodó en día y medio un documental en Santiago de Compostela”<sup>578</sup>.

Para la realización de esta película Val del Omar no solo contó con la colaboración de Anric Massó y Arturo Baltar. Como se indica en los créditos iniciales del film también le ayudó su compañero en el Misiones Pedagógicas Rafael Dieste, que acababa de regresar del exilio, Domingo García Sabell<sup>579</sup> y los hermanos Lois Piñeiro, Saturio y Manuel<sup>580</sup>; Val del Omar inició esta costumbre de trabajar con colaboradores en *Fuego en Castilla*, donde contó con la ayuda de Vicente Escudero durante el registro sonoro de la película. Para completar el registro de imagen Val del Omar aprovechó en 1963 un viaje a Malpica (A Coruña) como consecuencia de la realización de *Festivales de España*<sup>581</sup>; a este viaje corresponden las imágenes del mar que aparecen en la cinta. Sin embargo, según Arturo Baltar este viaje se produjo entre 1964 y 1965 y Val del Omar aprovechó para tomar algunos planos nocturnos de las Burgas, unos manantiales de aguas terminales con propiedades terapéuticas que se localizan en Orense, localidad de origen de Arturo Baltar.

---

<sup>578</sup> GUBERN, Román. *Val del Omar, Cinemista*. Granada: Los Libros de la Estrella, Diputación de Granada, 2004. P. 85.

<sup>579</sup> Domingo García Sabell fue posteriormente presidente de la Real Academia Gallega de 1979 a 1997 y delegado del gobierno en Galicia de 1981 a 1996.

<sup>580</sup> Los hermanos Lois Piñeiro fueron los responsables de la que es considerada la primera película de la cinematografía gallega, *La virgen de cristal*, estrenada en el Teatro Cervantes de Madrid, el 25 de marzo de 1926.

<sup>581</sup> Val del Omar filmó en Galicia el Ballet Gallego de La Coruña, según indica en VAL DEL OMAR, José. *Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1 de febrero de 1965, 7 páginas.

A partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, con la fase del rodaje terminada, Val del Omar pierde interés por concluir el proyecto. Durante estos años Val del Omar se distancia de su faceta como autor audiovisual para centrarse en sus investigaciones con nuevos soportes cinematográficos, especialmente el V.D.O. Bi-Standard 35. Además, como hemos mencionado en el párrafo anterior, en 1963 Val del Omar encara la realización para TVE de *Festivales de España*, interrumpiendo así su trayectoria artística anterior y dejando de lado el montaje y conclusión del elemental gallego. En una grabación en cinta de casete Val del Omar confiesa a su esposa: “No he podido terminarla por que la cinta de Galicia es puramente trágica, es una afirmación negativa, incapaz de comunicarse”<sup>582</sup>. Val del Omar no recuperará interés por el proyecto hasta 1977, año en el que se instala en el laboratorio P.L.A.T. Desde entonces y hasta su fallecimiento, en 1982, son varias las tentativas de montar el material rodado: “Pero este Acariño anduvo más de veinte años inspirando el duende que le inspirara el montaje como propia floración de la esencia poética”<sup>583</sup>.

Bajo esta pulsión de cierre, Val del Omar se comprometió a presentar completo el *Tríptico elemental de España y Ojala* para inaugurar la retrospectiva *Cine de Vanguardia en España*, comisariada por Eugeni Bonet y Juan Bufill para el Centro Georges Pompidou<sup>584</sup>. Sin embargo, el 24 de marzo de 1982, *Ojala* se cae de la programación y

---

<sup>582</sup> VAL DEL OMAR, José; SANTOS, María Luisa: *Poseías mami*. [cinta de casete]. Madrid: c. 1973.

<sup>583</sup> VAL DEL OMAR, José. *Acariño de la negra sombra*. En ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). *Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar*. Madrid: Ediciones de La Central (MNCARS) y Universidad de Navarra, 2010. P. 251.

<sup>584</sup> La muestra fue financiada por la Universidad Complutense de Madrid, la Dirección General del Libro y Cinematografía del Ministerio de Cultura y la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores.



Val del Omar no termina a tiempo *Acariño galaico (De barro)* que finalmente no se exhibe a pesar de que estaba prevista una proyección en soporte electromagnético.

De hecho Val del Omar había llegado a un estadio bastante avanzando del montaje de la película tal y como veremos en el epígrafe posterior. Estos materiales sirvieron como punto de partida y eje central de la delicada reconstrucción de la película que se llevó a cabo a mediados de los años noventa. Sin embargo, según afirma su compañera y colaboradora Carmen Bueno, estos trabajos no le satisficieron plenamente y fueron finalmente desechados:

“En el actual montaje se manifiestan los años transcurridos, ralentizando los movimientos y operando una coordinación actual. No es película más o menos documental de medio-metraje. El autor, una vez más, ha sentido la necesidad de ser propio y sincero, aunque tal cristalización le aleje del equilibrio *standard*”<sup>585</sup>.

## **7.2. La conclusión de *Acariño galaico (De barro)***

La restauración y conclusión del tercer elemental de Val del Omar se remonta a 1991, año en el que la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía firma un convenio con María José Val del Omar para financiar el estudio del legado de Val del Omar; este acuerdo contempla la finalización y la reconstrucción del elemental gallego. El responsable del

---

<sup>585</sup> VAL DEL OMAR, José. *Acariño de la negra sombra*. En ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). 2010. P. 252.

proyecto será Rafael R. Tranche, que entre 1991 y 1996 dirige una amplia investigación sobre el cineasta, la mayor realizada hasta nuestros días. Dentro de sus trabajos, Rodríguez Tranche encargó la conclusión de *Acariño galaico (De Barro)* al artista audiovisual Javier Codesal que trabajó en la reconstrucción del film de 1993 a 1995<sup>586</sup> con la asistencia de Ascensión Aranda y la complicidad de María José Val del Omar.

El proceso fue muy complejo y delicado dada la gran cantidad de materiales y documentos, en muchos casos contradictorios, en los que Val del Omar abordó la película y que son el eje central sobre el que se efectuó la recuperación. Durante esta primera fase de la conclusión de la película se realizó una reconstrucción documental de los elementos conservados de la misma; una reconstrucción que hizo la veces de una hoja de ruta que guiaría el resto del proyecto:

“Nuestra acción (he trabajado en compañía de muchos, especialmente Ascensión Aranda y, también, Rafael Tranche) se ocupó principalmente de investigar todo aquello que guardara relación con la película: anotaciones autógrafas de Val del Omar, filmaciones, grabaciones sonoras, fotografías, testimonios de terceros, etc”<sup>587</sup>.

“Durante todo el proceso de recuperación de *Acariño galaico* mantuve la decisión de no modificar ni completar nada que no estuviera autorizado por los documentos disponibles (escritos, grabaciones sonoras, filmicos, fotográficos), dando prioridad a aquello realizado efectivamente por José Val del Omar”<sup>588</sup>.

“No se trata en ningún caso de completar, finalizar o rematar (¡qué triste lo último!). Pero había que sacar del cajón un conjunto de obra muy

---

<sup>586</sup> Javier Codesal ha resumido su experiencia en sendos ensayos: CODESAL, Javier. *Sin salir del jardín. A propósito de Acariño galaico*. En SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *José Val del Omar: Tríptico Elemental de España*. Granada, Madrid: Diputación de Granada, MNCARS, 1996 y CODESAL, Javier. *Soy tu impotencia*. En: VV.AA., *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010.

<sup>587</sup> CODESAL, Javier. *Sin salir del jardín. A propósito de Acariño galaico*. En: SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1996. P. 41.

<sup>588</sup> CODESAL, Javier. 2010. P. 177.

interesante y llevarlo ante los ojos del público. En el cuidado puesto durante esa operación radica, a mi juicio, el éxito o fracaso de la misma”<sup>589</sup>.

Como Val del Omar solía generar numerosas variaciones sobre una misma idea, la reconstrucción documental fue cronológica con el objeto de establecer las secuencias de ideas y las variaciones de las mismas. Según Codesal estos materiales se encontraban en un estado caótico: confusos listados de plano para montaje, notas de carácter general, grabaciones sonoras en diferentes soportes y con múltiples copias y variaciones, y cuatro latas de película nombradas como copión y descartes<sup>590</sup>. Además, durante las tareas de documentación Javier Codesal contó con los testimonios orales de María José Val del Omar, Gonzalo Sáenz de Buruaga, Arturo Baltar, Eugeni Bonet, Manuel Palacio y de algunos colaboradores cercanos como Carmen Bueno y Juan José Serrano.

Superada esta fase de documentación el primer paso para abordar la recuperación del film fue ordenar los materiales y establecer el punto exacto en el que Val del Omar dejó el proyecto antes de su fallecimiento. Fue entonces cuando el equipó barajó las diferentes formas que podría adquirir el proyecto así como diferentes títulos:

“Siguiendo los principios de la investigación, el título establecido es *Acariño galaico*. Pero la película fue conocida también en el círculo próximo a Val del Omar como *De Barro*, expresión añadida finalmente al título. Eso concuerda además con la forma doble de los títulos de las otras dos piezas del *Tríptico elemental de España*, al que iba a sumarse esta obra”<sup>591</sup>.

---

<sup>589</sup> CODESAL, Javier. 1996. P. 43.

<sup>590</sup> Este copión se encontraba en una fase muy embrionaria en la que todavía Val del Omar no había aplicado sus características técnicas de impacto visual.

<sup>591</sup> CODESAL, Javier. 2010. P. 177. En los últimos años son varios los títulos que baraja Val del Omar; entre ellos: *Acariño de la Terra meiga*, *Acariño a nosa terra*, *Acariño de la negra sombra*, *Barro de ánimas* o *Lama y Estrela*.

Según indica Javier Ortiz Echagüe, es posible que Val del Omar tomara la palabra *acariño* de un programa de mano de Arturo Baltar que data de 1961 y que contiene un poema de Antonio Tovar: “Pro escultor Arturo Baltar, que acariñaba a lama da congostras nas súas maus de inspirado como si fhora una estrela”.

Fue en esta fase de la reconstrucción cuando se estudió la posibilidad, finalmente descartada, de presentar el conjunto de fragmentos de *Acariño galaico (De barro)* a través de un menú interactivo donde el espectador decidiera el orden de los mismos:

“[Sin embargo] el estudio realizado nos indicó que Val del Omar había llevado el proceso de la película hasta un extremo bastante avanzado. Teníamos otra opción: conducir a los materiales a ese extremo, aun sabiendo perfectamente que la película no había sido finalizada por su autor y, en consecuencia, tampoco lo estaría por nosotros. Esto elegimos”<sup>592</sup>.

Para comenzar los trabajos con la imagen de la película se tomó como definitivo un copión mudo en vídeo, fechado el 20 de octubre de 1981, con el montaje casi definitivo de las imágenes del film en el que Val del Omar había estado trabajando para el estreno del cortometraje en la retrospectiva *Cine de Vanguardia en España* para el Centro Georges Pompidou; si bien en este punto tenemos que tener en cuenta que según el testimonio de Carmen Bueno, este copión fue desechado por Val del Omar por no ser de su agrado, como hemos citado con anterioridad.

A este material se le añadieron algunas correcciones mínimas que Val del Omar barajó en manuscritos posteriores a la elaboración del copión. Nosotros hemos trabajado con tres de estos listados sin título en los que Val del Omar había realizado un trabajo

---

<sup>592</sup> CODESAL, Javier. 1996. P. 42.

asociativo muy complejo sobre los 223 planos que contenía al copión, algunos de ellos de tan solo un segundo de duración. Cada uno de estos planos era identificado por Val del Omar con un nombre que le ayudara a recordarlo; nombre que a medida que Val del Omar va familiarizándose con el material suele ir simplificándose, lo que dificultó aun más la tarea de reconstrucción. En estos listados, Val del Omar numeró los planos por orden correlativo e incluyó anotaciones sobre su posible duración y los sonidos que le acompañarían a la imagen.

Los títulos de crédito, que faltaban en el copión en vídeo, fueron establecidos a partir de documentos y tipografías que proceden de pruebas fotográficas incompletas que se encontraron en el laboratorio P.L.A.T. Al final, como indica Codesal:

“La imagen de la película quedó tal cual la dejó Val del Omar en un copión realizado por él mismo en su estudio. Nosotros restauramos y completamos algunas partes, los títulos en particular, siempre a partir de sus notas y modelos”<sup>593</sup>.

Para la restauración del negativo se contó con técnicos de la Filmoteca Española – Fermín Prado, Luis Galende, Daniel Pérez, Beatriz Cervantes– y de Juan José Mendy al frente de los Laboratorios ISKRA donde la película fue montada y restaurada utilizando la técnica de ventanilla húmeda<sup>594</sup> con objeto de evitar las rayas y abrasiones que pudiera contener el negativo original.

La auténtica labor de interpretación por parte del equipo asignado a esta tarea, vino en el campo del sonido puesto que su desarrollo se encontraba en fase embrionaria y

---

<sup>593</sup> CODESAL, Javier. 2010. P. 174.

<sup>594</sup> Ibid. Para más información sobre la manipulación concreta del negativo de la película.

no se encontraron documentos tan completos como los que se habían empleado para la reconstrucción de la imagen:

“El sonido planteó más problemas. Val del Omar había trabajado intensamente: en la manipulación directa de los sonidos grabados (alteraciones, regrabaciones de selección, etc.), en la anotación de lo que podemos llamar guiones de sonido (simples listados). Estos últimos eran relativamente coincidentes. [...] Así que optamos por una vía intermedia, analizando todas las notas en conjunto y poniéndolas en relación con la estructura formal del copión [de vídeo], de manera que las dudas se resolvían interpretando qué variante se adaptaba mejor a dicha estructura. La duración de los fragmentos sonoros seleccionados por Val del Omar excedía normalmente, como es natural, los tiempos de montaje. Hicimos el corte definitivo atendiendo a la mayor eficacia posible de los sonidos”<sup>595</sup>.

Además de los sonidos grabados en Galicia Val del Omar había grabado cintas en las que ya había manipulado estos sonidos, lo que muestra que sus pruebas de sonido se encontraban en una fase de desarrollo, a pesar de las escasas anotaciones encontradas. El equipo de restauración se enfrentó así con gran variedad de sonidos transferidos de un soporte a otro, tanto profesionales como amateur, incluso con sistemas propios de Val del Omar, como cintas de ¼” perforadas en su centro; es decir materiales de compleja reproducción y por lo tanto análisis. Para resumir estos trabajos Javier Codesal aclara:

“La banda sonora de *Acariño galaico* fue compuesta únicamente con sonido originales de Val del Omar, bien localizados a partir de notas manuscritas suyas. Dos fragmentos de la última parte de la película han quedado mudos, porque los documentos disponibles no precisan su contenido: no se puede hablar en este caso de un silencio expresivo, tan afín al autor. De modo inevitable, la elección última de cada fragmento, el corte del bruto, la sincronización con la imagen y el criterio de la mezcla fueron mi responsabilidad. Intenté reducir al máximo mi intervención para que pudiera conocer directamente el trabajo desarrollado por Val del Omar”<sup>596</sup>.

---

<sup>595</sup> Ibid. P. 43.

<sup>596</sup> Ibid. P. 176.

Como veremos en un epígrafe posterior<sup>597</sup>, tal reconstrucción sonora fue incompleta debido a que Val del Omar pensaba proyectar la película en diferentes localidades gallegas para grabar sus reacciones en una cinta magnética y después añadirlas en la segunda pista de sonido diafónico<sup>598</sup>. Si bien, su repentina muerte impidió que tal registro se llevara nunca a cabo.

### **7.3. Desglose por planos de *Acariño galaico (De Barro)***

La película arranca con cinco planos a modo de títulos de crédito iniciales que, como se ha indicado en el epígrafe anterior, se realizaron durante la reconstrucción de la película tomando como base pruebas fotográficas inconclusas de Val del Omar. El primer título de crédito (plano 1<sup>599</sup>), es una dedicatoria a los colaboradores en el desarrollo de la cinta: su compañero en las Misiones Pedagógicas Rafael Dieste, el escultor Arturo Baltar, su ayudante de dirección Anric Massó y otros como Domingo García Sabell y Saturio y Manuel Lois Piñeiro, a los que hemos aludido en el anterior punto. El segundo crédito (p. 2) corresponde al autor principal de la obra, José Val del Omar. Este título se combina con el siguiente “Un Tríptico Elemental de España” (p. 3), la primera vez que en una obra

---

<sup>597</sup> Véase 7.5. El sonido en *Acariño galaico (De barro)*.

<sup>598</sup> Este sistema de trabajo propio del *cinema vérité* recuerda a las técnicas de difusión cinematográfica que había empleado durante la época de militancia en las Misiones Pedagógicas.

<sup>599</sup> En adelante, para simplificar la lectura, emplearemos la abreviatura “p.” para referirnos a “plano”. La numeración de los planos coincide con el esquema visual de planificación y la tabla de referencia esquemática que incluimos en el Apéndice 3. Desglose por planos de *Acariño galaico (De barro)*.

cinematográfica de Val del Omar aparece este término que engloba sus obras más ambiciosas. Todo este bloque va acompañado por música tradicional interrumpida por sonidos concretos en el momento en el que aparece por primera vez un conjunto escultórico de Arturo Baltar: dos brujas de barro sobre las que se sobreimpresiona el título de la película “Acariño galaico” (p. 4); al mismo tiempo, la cámara efectúa un *zoom out* que nos aleja de la figuras para mostrarnos un entorno tenebroso y expresionista con oscilaciones de la intensidad de la luz. Un fundido a negro deja paso al subtítulo de la cinta “De barro” (p. 5) antes de que la imagen y el sonido vuelvan a fundir a negro.

La cámara en mano avanza sobre una escultura con un edificio de base rectangular de fondo en el que se aprecian tres hileras de ventanas (p. 6); la totalidad de la imagen está en negativo como sucederá con algunos de los planos de este bloque inicial. En la banda de audio escuchamos una sirena de barco, la detonación de un cohete y panderos. El siguiente plano nos muestra una taza de piedra vacía (p. 7), sobre la que se mueve la cámara equipada con un gran angular lo que produce una distorsión óptica muy particular; este plano es mudo hasta que es interrumpido por un grajo.

Con el sonido de los panderos de fondo una panorámica vertical ascendente nos muestra en negativo a unos danzantes en la Plaza del Obradoiro, frente a una de las fachadas de la Catedral de Santiago de Compostela (p. 8), al que sigue un plano con la imagen de un custodio en procesión que parece avanzar de espaldas (p. 9). Después, en lo que parece un plano subjetivo del custodio, la cámara pasa por debajo de un arco (p. 10) y nos muestra algunos detalles del entorno como una ventana enrejada (p. 11) o la caída del agua sobre una reja (p. 12); mientras, en la banda de sonido comienzan los sonidos de aves.



El siguiente plano nos muestra por primera vez a Arturo Baltar (p. 13), con la cara y la mano enfangadas de barro. El escultor estruja un hermoso racimo de uvas que cuelga de una parra. Después se nos muestran un par de planos detalle de una taza de piedra vacía (p. 14) y unas pequeñas llamas (p. 15) antes de volver a Baltar, que baja descalzo por unas escaleras de piedra hasta el jardín en un plano filmado con gran angular (p. 16). Ya en el jardín, el escultor se dirige a unas maderas en las que hay toscamente tallada una cruz sobre la que se agacha para besarla (p. 17). Durante todo este bloque en la banda de sonido se mezcla la música tradicional, que proviene de las gaitas, con el sonido de la lluvia. El siguiente plano nos muestra la techumbre de la galería de un claustro (p. 18) y de ahí pasamos a la orilla del mar (p. 19), sobre la que se acumulan algunas algas que nos permiten apreciar el suave oleaje; mientras, en la banda de sonido, vuelven a resonar las gaitas y los panderos.

Volvemos a Arturo Baltar que ahora está tumbado y dormido, hasta que despierta al final del plano (p. 20). Después se nos muestran dos detalles de relieves a través de diferentes panorámicas (p. 21 y p.22) y pasamos interior de una cueva en la que vemos dos estalagmitas cuya sombra crece a consecuencia de la luz parpadeante (p. 23). Es entonces cuando volvemos a Baltar, que continúa tumbado (p. 24). Tal vez a su lado, en el mismo jardín, aparece un tonto –según la propia descripción de Val del Omar en uno de los listados de planos– que sujeta una rama (p. 25). Después volvemos al escultor, que continúa tumbado (p. 26) y de ahí pasamos a un plano general a través de una panorámica que nos muestra un incendio en un monte (p. 27). Durante todo este bloque, en la banda de sonido la lluvia se mezcla con los arrullos de las palomas y otros sonidos del reino animal.

Los siguientes planos nos muestran diferentes acciones: una monja prepara la imagen de Santiago (p. 28), un plano general a la orilla del mar (p. 29), un crucero en un camposanto al aire libre y en suelo un par de lápidas (p. 30), a las que sigue un plano detalle de la lápida del músico gallego Juan Montés: "1899-1949. El centro lucense de Buenos Aires a Juan Montés en el L aniversario de su paso a la inmortalidad" (p. 31) y el detalle de una sepultura en la que aparecen un cráneo y dos tibias cruzadas, mientras en segundo término el viento azota la vegetación (p. 32). En la banda de sonido, escuchamos los cánticos de la Negra Sombra.

En el jardín continúa Baltar, tumbado con la mirada perdida (p. 33). Desde una ventana una joven mira fuera de campo mientras un velo con lunares le cubre el rostro (p. 34). El siguiente plano es un detalle de un vestido que cuelga detrás de la joven (p. 35). Esta chica bien podría estar mirando la torre de una pequeña Iglesia en la que un campanero agita las campanas (p. 36). El sonido que acompaña estos planos parece indicarnos que nos encontramos en medio de una fiesta popular amenizada por una banda musical, como lo confirma el siguiente plano en el que observamos tras un tenderete, una procesión (p. 37). A continuación, la imagen de una Virgen con dos doncellas se dirige a la cámara (p. 38) y nos muestra el detalle de una de las doncellas (p. 39). Después, se muestra el detalle de un crucero al aire libre (p. 40) y la falda tradicional de una mujer (p. 41), antes de continuar con planos generales de naturaleza al aire libre (p. 42), en los que una barca llega a la orilla de una ría (p. 43). El siguiente es un primer plano de una mujer que representa a Rosalía de Castro (p. 44). En la banda de sonido escuchamos, junto con

los sonidos de una zanfona<sup>600</sup>, una locución con un fragmento del poema de esta poetisa, *Unha vez tiver un cravo*: “¡Bon Dios! Este barro mortal que envolve o espírito”, antes de volver al remanso de la ría que hemos visto anteriormente (p. 45) y a un plano general de unos campos en los que unos bueyes avanzan (p. 46). El siguiente plano nos muestra el detalle del agua hirviendo que brota de un conducto en la piedra y cae sobre una reja (p. 47); se trata de una burga: un manantial de aguas termales que se localiza en la provincia de Orense, en la que un chico aprovecha para lavar la ropa en un tonel de agua caliente (p. 48). A continuación se nos muestran un serie de planos detalle: una cruz bizantina de una de las torres de la Catedral de Santiago (p. 49), un escudo de Santiago custodiado por dos pequeños ángeles (p. 50) y un detalle de ese mismo escudo con una campana y una cadena en primer término (p. 51); mientras, en la banda de sonido se entremezcla el tañido de las campanas con el eco de los cánticos religiosos y un romance cantando en gallego.

El siguiente plano es una toma general que muestra una de las fachadas del Palacio de Gelmírez, adosado a la catedral de Santiago (p. 52), al que sigue un detalle de la escalinata de la plaza de las Platerías (p. 53) y del mascarón que adorna el reloj de la Torre del Reloj (p. 54), antes de regresar al rostro entre sombras de Rosalía de Castro (p. 55). De aquí pasamos al interior de la catedral, visto desde arriba (p. 56). Se está celebrando un acto religioso por lo que escuchamos órganos y campanas. A continuación vemos el primerísimo primer plano de un ojo humano que dentro de la cuenca, mira hacia arriba (p. 57) a través de un *zoom in* que nos muestra el detalle de un ojo dentro de un

---

<sup>600</sup> La zanfona es un instrumento musical desarrollado en el siglo XII para su empleo en la música religiosa y en la música profana medieval. Recibe nombres diferentes dependiendo de las diferentes regiones españolas: Viola de Roda, zabarreta, viola de rueda, rabel de manubrio, gaita de pobre...

triángulo equilátero (p. 58-59), para volver al plano detalle del ojo mirando hacia arriba (p. 60). Después pasamos al plano detalle de una campana tañiendo con el escudo de Santiago de fondo (p. 61) y de ahí al detalle de una escultura con la mano extendida para impartir bendición (p. 62). Antes de pasar al interior de la catedral con su nave central vista desde arriba, a través de un plano picado (p. 64), advertimos la mirada de Baltar a través de una junta entre bloques de piedra (p. 63). En la banda de sonido escuchamos un órgano, gaitas, campanas y cohetes.

A continuación pasamos a un plano general de la fachada principal de la catedral de Santiago (p. 65), seguido por un detalle de un orante de barro realizado por Baltar (p. 66). Mientras, en el pórtico de la Gloria, una mujer se acerca para tocar una de sus columnas esculpidas (p. 67). Entonces pasamos a un plano tomado con gran angular en el que Baltar se acerca a la cámara y estira su mano hacia ella (p. 68), antes de volver a un plano detalle del capitel de una de las columnas del pórtico de la Gloria (p. 69). Después, pasamos a un primer plano de un hombre-mono realizado por Baltar (p. 70) y volvemos a otro detalle del pórtico de la Gloria en el que vemos casi de perfil al Apóstol Santiago, sedente en el parteluz (p. 71). De ahí pasamos a un plano de la cruz bizantina de la fachada del Obradoiro (p. 72), que ya habíamos visto con anterioridad y a un plano detalle de un pensante de barro de Baltar (p. 73). Mientras, en la banda de sonido continúan el órgano, las campanas y los cohetes.

Continúa la alternancia de planos con Arturo Baltar tumbado en el suelo, con la mirada perdida (p. 74) y un nuevo detalle de la cruz bizantina (p. 75). De ahí pasamos a unos angelotes en el interior de un retablo (p. 76) y a un plano del baldaquino en el que está sedente el Apóstol Santiago, en el interior de la catedral (p. 77). En la nave mayor de

la catedral, el Arzobispo y los canónigos celebran un acto litúrgico (p. 78) ante la atenta mirada de las autoridades (p. 79) y del propio Santiago (p. 80). Volvemos a ver un detalle de los angelotes ingrátidos en el interior de un retablo (p. 81). En la banda de sonido escuchamos simultáneamente la voz del Arzobispo, la del Papa y un romance cantado.

A continuación, vemos una escultura de mujeruca con un niño en brazos, que gira levemente hacia los lados (p. 82), seguido de nuevo por el relieve con angelotes (p. 83) y del detalle de las telarañas sobre una balaustrada con otra mujeruca de Baltar en segundo término (p. 84 y p. 85). Con un plano picado, nos aproximamos a la Fons Mirabilis, en el centro del claustro de la catedral (p. 86), antes de pasar al rostro de Baltar en la oscuridad con su mirada encuadrada por la proyección de una flecha de luz (p. 87). Después pasamos a una serie de detalles: una balaustrada de la catedral de Santiago (p. 88), un implorante de barro con las manos abiertas (p. 89) y dos detalles de uno de los motivos escultóricos que se encuentran en el Salón de Fiestas del Palacio de Gelmírez, en el que unos sirvientes portan diversos alimentos (p. 90 y p. 91).

Mientras, dentro de una cueva en la que escuchamos un goteo pertinaz, Arturo Baltar gira sobre sí mismo en negativo (p. 92) y avanza hasta un charco de barro y lo toma en sus manos (p. 93). Una mujeruca de Baltar gira sobre sí misma (p. 94) y el propio Baltar gira la cabeza en dirección contraria al movimiento anterior y eleva la mirada (p. 95). Entonces advertimos en segundo término otra de las esculturas de Baltar (p. 96) antes de que aparezca una ventana con visillos (p. 97).

A continuación Baltar gira la cabeza para mirar hacia la derecha (p. 98) y ve un par figuras de barro: un matrimonio gallego de barro con dos niños (p. 99) y una niña con

una niñita de barro (p. 100). Volvemos a un frontal de Baltar con la cara recubierta de barro seco (p. 101) y vemos una figura de barro que representa una madre dando del pecho, con una flor espinosa en primer término (p. 102). Entonces, el conjunto escultórico de dos madres y sus hijos de barro que gira sobre su eje, hacia la izquierda (p. 103). Ahora volvemos al triángulo equilátero que simboliza la Santísima Trinidad (p. 104) y al Apóstol Santiago con unas velas en primer término (p. 105), para ver después un matrimonio de edad avanzada de barro (p. 106). Durante todo este bloque, en la banda de sonido escuchamos la música de las gaitas, la percusión de los panderos y rezos distorsionados.

A continuación contemplamos un par de planos detalle de distintos relieves con una temática similar: por un lado un plano del relieve con la comida eucarística que ya habíamos visto en un plano anterior (p. 107), y por otro, un relieve que representa La Santa Cena y se encuentra situado en el basamento del baldaquino de Santiago Apóstol (p. 108). De ahí pasamos al conjunto escultórico de varios peregrinos de barro de Baltar (p.109) y un plano detalle del mismo en el que vemos a un ciego con lazarillo (p. 110). Después, con un *zoom in* nos acercamos al Apóstol Santiago (p. 111) y con otro nos adentramos dentro de unas pequeñas llamas tras las que vemos a un suspirante de barro de Baltar en segundo término (p. 112). Todos estos detalles se acompañan, en la banda de sonido, por un Padre nuestro y una bendición.

Tras este pequeño bloque Arturo Baltar, absorto, gira la cabeza hacia la derecha mientras se proyectan tramas sobre él (p. 113). De ahí pasamos al interior de una de las criptas de la catedral de Santiago (p. 114) y al primer plano de un santo yacente con cabeza de piedra, tomado con una lente gran angular y en negativo (p. 115), cuya imagen

se multiplica (p. 116); en la misma estancia encontramos a una bruja oscura de barro (p. 117). Pasamos a un plano general de la misma cripta en el que podemos apreciar las entrañas de la catedral de Santiago (p. 118), con sus sepulcros y catacumbas; una puerta se cierra sola en segundo término (p. 119). A continuación, en la misma estancia vemos una serie de planos detalle: una hornacina que contiene esculturas de barro y una calavera (p. 120) y un plano detalle de la calavera (p. 121). De ahí pasamos a otro plano detalle de un sepulcro de piedra (p. 122) y el primer plano de una momia recubierta por una ligera capa de humo y efectos de luz parpadeante (p. 123). Después, un par de manos descubren el rostro de piedra de uno de los sepulcros (p. 124). Mientras, Baltar aparta la mirada hacia la izquierda. (p. 125). Durante este bloque, en la banda de sonido, escuchamos la música tradicional de una zanfona y los sonidos de la lluvia.

En el cielo nocturno estallan los fuegos artificiales (p. 126), que iluminan unas ánimas de piedra en una esquina (p. 127 y p. 128). Después, pasamos a un plano de llamas (p. 129) y a un plano en el que Arturo Baltar levanta la cabeza (p. 130), antes de pasar a una corta serie de estrobos blancos y negros (p. 131) y volver a un plano de las ánimas de piedra que hemos visto con anterioridad, pero con otra iluminación (p. 132). Mientras, los fuegos artificiales continúan precipitándose sobre el suelo tras ascender en el cielo nocturno (p. 133) y en la banda de sonido escuchamos cohetes, truenos y sonidos invertidos.

Ahora, entre llamas, (p. 134) observamos el rostro de figura de barro (p. 135) y después varios de ellos (p. 136); parece que nos encontramos en el Purgatorio. Otras figuras de barro rezan (p. 137) entre las llamas (p. 138). Mientras, los fuegos artificiales siguen precipitándose sobre la noche (p. 139), antes de volver a un plano con las ánimas

de piedra que ya hemos visto en el p. 127 y p.132 (p. 140). Después contemplamos una ventana con telarañas (p. 141), a una bruja de barro a la luz de los relámpagos (p. 142) y a otra bruja de barro atemorizada en una esquina (p. 143). Cerca de ellas, bajo una arcada de piedra, unos toneles expulsan humo entre una maraña de telarañas (p. 144); mientras, en la banda de sonido, escuchamos cánticos religiosos.

Esta rápida alternancia de planos continúa: detalle de un pez de ojos absurdos (p. 145), una figura de barro de Baltar entre las llamas (p. 146), los fuegos artificiales (p. 147), un brujo de barro al que nos acercamos con un *zoom in* (p. 148), seguido por otro plano de un figura de barro entre las llamas (p. 149) para pasar de nuevo al brujo de barro (p. 150) y a un grupo de dos brujas de barro junto a una escoba (p. 151). A continuación Arturo Baltar gira de nuevo la cabeza (p. 152) y vemos un primer plano frontal de Rosalía de Castro, con proyecciones sobre el rostro (p. 153). En este punto, en la banda de sonido, comienzan unos cánticos acompañados por el ritmo de un pandero.

Después pasamos a un bloque que parece desarrollarse en el interior de una cueva, en la que aparece una rana (p. 154 y p. 155) y un par de planos de acercamiento con *zoom in* a una charca con peces en la que entra una lombriz (p. 156) que después se anilla sobre la tierra (p. 157). De ahí pasamos a la bruja de barro que ya hemos visto antes (p. 159), antes de pasar al rostro de Baltar en la oscuridad, con su mirada encuadrada por la proyección de una flecha de luz (p. 160) y de ahí al primerísimo primer plano de una boca torcida (p. 161) y a un nuevo plano de la rana que hemos visto antes (p. 162) para comenzar una alternancia entre esta rana (p. 164, p. 165, p. 167, p. 168 p. 169 y p. 172) y el ojo humano aterrado que se mueve dentro de la cuenca del ojo (p. 163, p. 166), antes



de pasar al triángulo equilátero con un ojo dentro que es símbolo de la Santísima Trinidad (p. 170) y a una bruja en delirio y en negativo (p. 171).

Después volvemos a contemplar, a través de un travelling, la bóveda de crucería que se encuentra en el Salón de Fiestas del Palacio de Gelmírez (p. 173), para pasar a una escultura de barro de Arturo Baltar con llamas en primer término (p. 174) y a una taza de piedra tomada con un plano picado (p. 175). A continuación contemplamos a través de un gran angular, el interior del claustro adherido a la Catedral de Santiago (p. 176), mientras el sol se esconde tras unas colinas (p. 177) y cae la noche sobre el cartel de la calle que indica “Plazuela de Ánimas” (p. 178). Después pasamos a un conjunto escultórico de piedra que representa el Purgatorio tras unas rejas (p. 179) y de ahí a la habitación de la casa de Arturo Baltar (p. 180) y a un rostro de piedra distorsionado (p. 181). Ahora, la sombra de Baltar se proyecta sobre su habitación (p. 182) y en lo que parece un plano subjetivo la cámara nos muestra un crucifijo y una cama (p. 183). Volvemos a un detalle del conjunto escultórico que representa el Purgatorio (p. 184) y de ahí pasamos a Baltar en negativo acercándose a la cámara mientras sobre él se proyecta una mano tétrica en gran angular (p. 185). Después, una escultura de barro que gira sobre sí misma y parece mirar a su creador (p. 186). A partir de este momento la banda de sonido permanece muda, a falta de indicaciones sobre cómo debía desarrollarse.

El siguiente bloque comienza con el plano detalle de una telaraña (p. 187) y un niño de barro que se mece en un columpio (p. 188). A su lado otros dos niños de barro también se mecen en un columpio (p. 189), antes de que veamos el plano detalle de una ánima que ya hemos visto en varias ocasiones a lo largo del metraje (p. 190). Después, en segundo término tras unas llamas podemos advertir una escultura de barro (p. 191).

Parece que estamos en el interior de una cueva (p. 192), en la que también hay esculturas de barro (p. 193 a p. 195). Entre las sombras de tramas proyectadas, Rosalía de Castro (p. 196) mientras Baltar amasa con su manos el barro de un charco (p. 197) y advertimos la presencia de una figura de barro con llamas en primer término (p. 198). Seguimos en el interior de la cueva con estalagmitas y estalactitas (p. 200 a 204, 206 a 208), en la que también encontramos un pensante de barro (p. 199) y llamas (p. 205). Ahora Arturo Baltar mira directamente a la cámara (p. 209) y vemos un crucifijo distorsionado, en distensión vertical (p. 210), antes de pasar a un camino lleno de niebla entre unos arbustos (p. 211). Mientras, en la banda de sonido, nos acompaña la música tradicional de las gaitas. Después advertimos dos figuras de piedra, acaso ángeles ardientes, con llamas en primer término (p. 212) y volvemos a ver el crucifijo distorsionado de los planos anteriores (p. 213).

A continuación, una pequeña figura de barro que ya hemos visto con anterioridad, gira sobre sí misma (p. 214) mientras Arturo Baltar, que sigue mirando directamente a la cámara, abre la boca: parece que está muriendo (p. 215); se interrumpe la música de gaitas en la banda de audio. De ahí pasamos a un plano general de las olas espumosas en el mar (p. 216) y al plano detalle de una niña de barro orando (p. 217), antes de volver al plano en que Baltar parpadea mirando cámara (p. 218) mientras una cabeza de un niño de barro se balancea (p. 219). Al mismo compás se mecen las aves en el mar (p. 220), antes de que aparezca un primer plano de Rosalía de Castro con proyección de tramas (p. 221). Después, mientras las olas rompen en Finisterre (p. 223), vemos el plano detalle de un retablo de piedra (p. 222) y podemos leer la inscripción de la lápida de Rosalía de Castro: “A nosa Rosalía os padroneses do Uruguay” (p. 224). A continuación pasamos al plano

detalle de un sepulcro llameante (p. 225) y a unas Burgas que hierven (p. 226), antes de volver al primer plano de Rosalía de Castro con proyección de tramas (p. 227). Entonces, volvemos a escuchar la locución que habíamos escuchado en el primer segmento del film: “¡Bon Dios! Este barro mortal que envuelve o espirito”.

En el desfile final de planos asistimos al rictus de una meiga rubia (p. 228), un rictus similar al que podemos observar a lo largo de *Aguaespejo granadino* y a una pequeña escultura de barro, un pensante que se mira los pies (p. 229). Y de ahí pasamos al mirador en el que se asoman unas chicas que ya habíamos visto en el p. 34 y p. 35, con un vestido colgado en último término; una de ellas, mira directamente a cámara y el resto están cubiertas por gasas (p. 230). A continuación vemos, a través de una lente gran angular, a un orante de barro entre maderos con Arturo Baltar tumbado a su lado (p. 231) y un plano general del Pórtico principal de la catedral de Santiago, en negativo y tomado con travelling hacia atrás (p. 232) antes de pasar a un detalle del orante de barro que hemos visto un momento antes (p. 233). Estos dos últimos planos se acompañan de un par de locuciones que sirven para concluir la película: “¡Guerra, guerra, guerra! ¡Guerra al cielo y a la tierra!” y una grabación de la voz de Tejero durante el golpe de estado del 23-F, “¡Silencio! Al suelo todo el mundo”, mientras escuchamos disparos. A continuación, se insertan sin sonido los títulos de crédito finales (p. 234) y los títulos de crédito dedicados a la reconstrucción y recuperación de la película (p. 235).

#### **7.4. Ejes temáticos de *Acariño galaico (De barro)***

##### **7.4.1. El barro**

Val del Omar inició la filmación de *Acariño galaico (De barro)* con la intención de dedicar su tercer elemental al aire, si bien, como veremos más adelante, el encuentro con el escultor Arturo Baltar, que se convirtió en protagonista del film, hizo que Val del Omar variara su pretensión inicial y dedicara la película al barro. Desde un punto de vista geológico el barro es la mezcla, más o menos líquida, que resulta de unir agua y partículas de polvo. Es decir, que el barro proviene de la unión de dos de los elementos que propuso Aristóteles: el agua y la tierra.

Desde la Antigüedad, la manipulación del barro produjo un enorme avance técnico debido a su ductilidad, maleabilidad y elevada plasticidad. De ahí que fuera uno de los primeros materiales empleados por el hombre para construir refugios, especialmente en aquellas regiones en las que escaseaba la madera y la piedra. El barro permitía construir paredes y muros de forma barata y sin necesidad de recurrir a técnicas complejas. Al margen de sus aplicaciones en la construcción, su gran resistencia al calor con respecto a otros materiales como el cuero, permitió elaborar numerosos útiles dedicados a la cocina. Así, los primeros indicios que tenemos de la utilización de la cerámica se remontan al 8000 – 7700 a.C., aunque no será hasta el 6000 a.C. cuando la utilización de la cerámica y la alfarería se generalicen en el área mediterránea.

Desde el punto de vista de la simbología el barro puede adquirir connotaciones tanto positivas como negativas. Así, cuando se somete al barro al calor de una cocción adquiere dureza y permite realizar útiles y piezas artísticas, sin embargo, si el barro aparece en el camino, la comitiva intentará esquivarlo para no mancharse ni ensuciarse con él.

Desde una perspectiva tradicional y religiosa el barro fue la materia que emplearon los dioses para construir a los seres vivos; en este contexto sería una de las materias primordiales. Este hecho se repite en tradiciones antiguas como la babilónica, la egipcia o incluso la cristiana. Así, según el Génesis bíblico en los mismos inicios de la Creación el hombre fue hecho por Dios de una masa informe de barro extraído de la propia tierra: “Entonces el Señor Dios modeló al hombre de arcilla del suelo, sopló en su nariz aliento de vida, y el hombre se convirtió en un ser vivo”<sup>601</sup>.

En otras tradiciones como la judaica el barro es la materia prima empleada por los creyentes para hacer golems, unos seres animados que provienen de materia inanimada, a los que se dota de vida propia a través de una chispa divina –mediante la escritura de palabras mágicas o la invocación de conjuros–, si bien estos golems carecerían tanto de alma y como de la capacidad del habla<sup>602</sup>.

En este epígrafe debemos apuntar que la importancia que tiene el barro en los manuscritos de Val del Omar es menor que la que tienen el agua<sup>603</sup> y el fuego<sup>604</sup>. En las

---

<sup>601</sup> SCHÖKEL, Alonso; MATEOS, Juan (eds.). *La Biblia*. Ediciones Cristianas, Madrid, 1975. P. 22.

<sup>602</sup> El golem es un antecedente directo de los androides y de otros mitos como el Frankenstein, de Mary Shelley.

<sup>603</sup> Véase 5.4.1. El agua.

<sup>604</sup> Véase 6.4.1. El fuego.

pocas ocasiones en las que Val del Omar se refiere expresamente al barro en sus escritos actualiza su simbología y lo equipara con la electrónica, estableciendo un símil que tal vez aluda a la maleabilidad y la plasticidad de los materiales:

“Pero la savia es sabia  
y la clarividencia, función del humilde instinto,  
y una simple conexión molecular in vitro  
de misterioso barro electrónico  
nos puede iluminar un nuevo mundo”<sup>605</sup>.

Como veremos en el punto siguiente el barro en *Acariño galaico (De barro)* aparece sobre todo cubriendo los brazos y el rostro de Arturo Baltar, convirtiéndole a él mismo en una escultura de barro más. Ya modelado, el barro será el material esencial con el que el artista elabore las pequeñas esculturas de piedra que puntean todo el metraje del inconcluso elemental gallego de Val del Omar.

Al margen de la utilización del barro, tanto el agua como el fuego, elementos a los que Val del Omar había dedicado sus elementales anteriores tienen una presencia constante en la película. El primero de estos elementos, el agua, aparece en la naturaleza, en el mar y las rías<sup>606</sup> o incluso como agua subterránea dentro de una cueva<sup>607</sup>; también lo vemos en las Burgas<sup>608</sup>, unos manantiales de aguas termales. Por su parte el fuego suele

---

<sup>605</sup> VAL DEL OMAR, José. SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, María José (selección y adaptación). *Tientos de Erótica Celeste*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992. P. 57.

<sup>606</sup> Véase Apéndice 3. Desglose por planos de *Acariño galaico (De barro)*. Ibid. Planos número 19, 29, 42, 43, 45, 216 y 220.

<sup>607</sup> Ibid. Planos número 156 y 157.

<sup>608</sup> Ibid. Planos número 12, 47, 48 y 226. Estos manantiales se encontraban cerca de la casa en la que Arturo Baltar vivió durante su infancia.

manifestarse con forma de llama grande o pequeñas llamas<sup>609</sup> que se sitúan en primer término y proyectan una luz parpadeante sobre las esculturas de Baltar, situadas en segundo término. Al igual que el elemento anterior, podemos encontrar el fuego liberado en la naturaleza, al margen de la manipulación humana, durante el incendio de un monte<sup>610</sup>.

#### **7.4.2. Arturo Baltar y su obra**

Arturo Baltar Santos es un singular escultor gallego nacido en 1924 en Castro da Noalla, una aldea de la provincia de Orense. Baltar es un humilde artesano especializado en el barro cocido policromado, única materia prima de sus relieves y pequeñas esculturas de bulto redondo que no suelen superar los treinta centímetros de altura. Su ingente obra guarda una gran unidad estética y técnica puesto que Baltar trabaja el barro únicamente con los dedos, sin necesidad de emplear ninguna herramienta adicional.

Tomando como base la arcilla<sup>611</sup> y partiendo de la influencia tanto del románico como del último expresionismo de Goya, Baltar comenzó elaborando pequeñas piezas de bulto redondo como preludio de lo que luego serían sus enormes retablos en los que representa escenas religiosas y profanas, tanto reales como imaginarias, envueltas en un

---

<sup>609</sup> Ibid. Planos número 15, 129, 134, 135 a 138, 146, 191, 198 y 205.

<sup>610</sup> Ibid. Plano número 27.

<sup>611</sup> La arcilla, según la RAE: Tierra finamente dividida, constituida por agregados de silicatos de aluminio hidratados, que procede de la descomposición de minerales de aluminio, blanca cuando es pura y con coloraciones diversas según las impurezas que contiene.

aire popular, costumbrista y gallego. Así, Baltar es un creador de micromundos repletos de detalles al servicio de cuidadas escenografías. Sus obras, sobre la que destaca el monumental *Belén de Ourense*, son miniaturas preciosistas y dinámicas repletas de personajes risueños de rostros redondeados muestran expresiones muy diversas. La paleta pastel que a menudo emplea par dar color a las figuras invita a una peculiar intimidad y ternura que le han convertido en uno de los máximos exponentes del arte gallego contemporáneo, como indica José Luis Baltar Pumar en la presentación del catalogo que editó la Diputación de Ourense con motivo de la exposición antológica de su trabajo en 2008:

“Estamos hablando, posiblemente, de nuestro creador más querido por su capacidad para recrear espacios que permanecen en la memoria colectiva de muchos ourensanos. El viejo café “La Bilbaína”, las boticas, las ferias, las viviendas del rural o diferentes pasajes evangélicos son escenas que Baltar recrea con maestría y a las que consigue dar un clima único”<sup>612</sup>.

Los conjuntos escultóricos policromados a menudo desarrollan complejas puestas en escena: mercados, plazas, tabernas atestadas y boticas solitarias, casas y establos, templos, bosques de árboles nudosos... pequeños universos plagados de sutiles detalles que parecen dotados de una vida propia. Al igual que sucede con la imaginería religiosas que bajo la Visión Tactil de Val del Omar parece cobrar vida, el desfile sin fin de personajes del universo de Baltar parece gozar de completa autonomía con respecto a su creador: peregrinos, santos, borrachos, mendigos, aldeanos, costureras, boticarios, niños y ancianos.

---

<sup>612</sup> PAZ, José; TORRES, Sonia. *Arturo Baltar*. Orense: Centro cultural. Diputación de Ourense, 2008. P. 7.



La obra de Baltar presenta importantes paralelismos con la Val del Omar, al fin y al cabo los dos son artesanos que trabajan de un modo u otro con los elementos naturales para dotarles de una vida y emoción propias; si bien, habría que acotar este análisis ya que el espectro elemental de Baltar es mucho más limitado que el de Val del Omar: el artista gallego solo trabaja el barro mientras que Val del Omar se sirve de los dispositivos propios del rodaje cinematográfico. Aunque los medios artísticos que cultivan son diferentes, el paralelismo en su modo de trabajo es claro: Baltar solo emplea los dedos en su trabajo, mientras que Val del Omar se sirve de la luz en sus películas como si de yemas de los dedos se tratase<sup>613</sup>. Además, ambos desarrollan su obra, de amplio calado humanístico, con total independencia de las corrientes artísticas de su época y en la completa soledad de sus talleres. De ahí que a pesar de la diferencia generacional que se levantaba entre los creadores, el encuentro que tuvieron resultó enormemente fructífero para ambos y llevó a Val del Omar a modificar sus planes iniciales de dedicar su tercer elemental al aire.

Tal vez por esta razón Arturo Baltar es, junto con la mujer que representa a Rosalía de Castro<sup>614</sup>, el protagonista indiscutible de *Acariño galaico (De barro)* no solo por sus obras, si no porque él mismo aparece en al menos en veinte planos –en su mayoría planos cortos sobre su rostro– a lo largo del metraje, con la cara y los brazos cubiertos completamente por barro seco<sup>615</sup>; de hecho, también aparece su propia casa, el

---

<sup>613</sup> Véase 3.3. La Teoría de la Visión Táctil.

<sup>614</sup> Véase Apéndice 3. Desglose por planos de *Acariño galaico (De barro)*. Planos número 44, 55, 153, 196, 221 y 227.

<sup>615</sup> Ibid. Planos número 13, 20, 26, 33, 68, 74, 92, 93, 95, 98, 101, 113, 123, 125, 130, 152, 197, 209, 215 y 218.

taller al que nos hemos referido en el párrafo anterior, donde Arturo Baltar dotaba de formas antropomórficas al barro<sup>616</sup>.

En cuanto a sus obras aparecen al menos en 35 planos a lo largo del metraje de la película y podemos dividirlos en dos grupos según sean esculturas de bulto redondo que representan un solo individuo<sup>617</sup> o aquellas que constituyen un grupo escultórico y representan a dos o más individuos<sup>618</sup>. Las representaciones de Baltar son, en todo caso, de lo más variadas: brujas y brujos, orantes y suspiradores, matrimonios de diversas edades, tanto con niños como sin ellos, mujeres con niños en brazos –incluso dándoles el pecho–, niños columpiándose y un conjunto de peregrinos entre los que se incluye un ciego con su lazarillo.

#### **7.4.3. La catedral de Santiago de Compostela**

Junto con el barro y las formas que este adquiere en manos de Arturo Baltar, el otro elemento protagónico que destaca en *Acariño galaico (De barro)* son las propias localizaciones en las que se filmó. Al igual que sucede en las anteriores películas analizadas en las que la Alhambra, el Generalife<sup>619</sup> y el Museo Nacional de Escultura<sup>620</sup>

---

<sup>616</sup> Ibid. Planos número 97, 180, 182 y 183.

<sup>617</sup> Ibid. Planos número 15, 66, 73, 96, 112, 117, 142, 148, 150, 158, 159, 189, 194, 195, 199, 210, 214, 223 y 229.

<sup>618</sup> Ibid. Planos número 4, 82, 84, 89, 94, 99, 100, 102, 106, 109, 110, 120, 151, 188, 189 y 193.

<sup>619</sup> Véase 5.4.2. Granada, la Alhambra y el Generalife.

tenían un protagonismo central como espacios esenciales para la realización de *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*, en el caso de la película gallega el eje central sobre el que se asienta es la monumental catedral de Santiago de Compostela y las plazas y espacios que la rodean.

La catedral de Santiago de Compostela es uno de los templos de culto católico más importantes y célebres desde la Edad Media. Se encuentra situada en la ciudad de Santiago de Compostela, en el centro de la provincia de La Coruña y convierte a su ciudad en uno de los centros de peregrinación más importantes del cristianismo junto a Jerusalén y Roma.

Según la tradición católica la catedral acoge el sepulcro del Apóstol Santiago el Mayor, uno de los doce apóstoles que formó parte del círculo íntimo de Jesucristo y que fue responsable de la evangelización de Hispania. La relevancia de estas reliquias convirtió al templo en uno de los principales destinos de peregrinación cristiana en Europa durante la Edad Media a través del llamado Camino de Santiago, una ruta iniciática que sigue la estela de la Vía Láctea comunicando la península ibérica con el resto del continente. Estas peregrinaciones resultaron fundamentales para el intercambio cultural y comercial de los reinos hispánicos medievales de la época.

En la actualidad el templo sigue siendo un importante destino de peregrinación, gracias a un privilegio concedido en 1122 por el papa Calixto II que declaró como Año Santo o Año Jubilar a todos los años en los que el día 25 de julio, día de Santiago,

---

<sup>620</sup> Véase 6.4.2. El Museo Nacional de Escultura.

coincidieran en domingo. Este privilegio fue confirmado por el papa Alejandro III en su Bula *Regis aeterni*, en 1179. Los siglos XII y XIII fueron la época dorada de la peregrinación a Santiago; posteriormente, durante el Renacimiento y la Reforma, descendió el número de peregrinos que volvió a aumentar de nuevo gracias al impulso que durante el siglo XIX le dio la Bula del papa León XII, *Deus Omnipotens*, que verificaba la autenticidad de las reliquias apostólicas del sepulcro de Santiago.

La catedral fue declarada en 1896 Bien de Interés Cultural y la ciudad vieja de Santiago de Compostela, que la rodea fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1985. El Camino de Santiago Francés que recorre toda la cornisa cantábrica y las rutas francesas del Camino también fueron declaradas por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad en 1993 y 1998 respectivamente. Además, el Consejo de Europa lo considera como Primer Itinerario Cultural Europeo, un distintivo que se otorga a aquellas rutas que apuestan por la protección de los valores europeísticos y su patrimonio.

Desde el punto de vista arquitectónico la catedral integra los estilos románico, barroco y gótico. Su construcción dio comienzo durante el reinado de Alfonso VI, rey de León, Galicia y Castilla, siendo Obispo de Santiago Diego Peláez. Bernardo el Viejo, maestro Admirable y su ayudante Galperinus Robertus iniciaron entonces la construcción de la catedral románica sobre los restos de una antigua capilla prerrománica que había sido reducida a cenizas por Almanzor, comandante del ejército del Califa de Córdoba. Alrededor del año 1100, en tiempos del Arzobispo Gelmírez, el maestro Esteban dio un nuevo impulso a la obras que se habían ralentizado y comenzó la construcción de la fachada románica de las Platerías –se trata de la única fachada románica que conserva el templo en la actualidad– y las capillas del deambulatorio. A lo largo del siglo XII la

construcción de la catedral siguió avanzando hasta que se le encargó su conclusión al maestro Mateo que, entre 1168 y 1188, cerró la parte occidental del templo con el pórtico de la Gloria, obra primordial de la escultura románica, y construyó el coro de la nave mayor y la cripta. En 1211 se celebró la consagración de la basílica, bajo mandato de Alfonso IX, rey de León.

En los siglos posteriores la construcción medieval ha conservado su estructura fundamental si bien el templo ha variado su fisionomía a lo largo de sucesivas actuaciones. Así, durante el Renacimiento se añadió un claustro y la escalera renacentista que da acceso a la catedral desde la Plaza del Obradoiro. Si bien, las intervenciones más relevantes sobre la estructura medieval de la catedral se dieron durante el barroco cuando se efectuaron importantes obras tanto en la Capilla mayor como en la fachada del Obradoiro que se derrumbó para iniciar la construcción de la fachada actual. En esta intervención, concluida en 1740 participaron Fernando de Casas de Novoa e importantes artistas compostelanos de la época. De esta época también data la construcción de la fachada de la Azabachería, obra de Ferro Caaveiro y Fernández Sarela, modificada posteriormente por Ventura Rodríguez.

A continuación analizaremos con más detalle los principales núcleos de filmación escogidos por Val del Omar para recorrer la catedral de Santiago a lo largo del metraje de *Acariño galaico (De barro)* ya que son varias las localizaciones tanto en el interior como en los alrededores del templo que adquieren relevancia lo largo del film.

Tal vez la más importante de todas sea la fachada del Obradoiro que se ha convertido en el emblema principal de la catedral y de la ciudad de Santiago de Compostela. La Plaza del Obradoiro a la que da la fachada, alude al taller de canteros que

funcionaba en la plaza durante la construcción de la catedral. Con el objetivo de proteger el pórtico de la Gloria del deterioro que sufría a causa de las inclemencias meteorológicas, esta fachada y sus torres ya habían sido reformadas en varias ocasiones desde el siglo XVI, si bien fue en el siglo XVIII cuando se decidió construir la actual fachada barroca, obra de Fernando de Casas Novoa. La fachada cuenta con unos grandes ventanales acristalados que permiten iluminar la antigua fachada románica y se encuentra enmarcada entre la torre de las Campanas y la torre de la Carraca<sup>621</sup>. En la mitad del cuerpo central está Santiago Apóstol y un nivel más abajo sus dos discípulos, Atanasio y Teodoro, todos vestidos de peregrinos. El acceso a la catedral se realiza a través de una escalera de estilo renacentista, realizada en el siglo XVII por Ginés Martínez; la escalera tiene forma de rombo gracias a dos rampas que rodean la entrada a la antigua cripta románica del siglo XII del maestro Mateo, denominada popularmente la “catedral Vieja”.

Otro de los espacios relevantes en la realización de la película es el pórtico de la Gloria que aparece en el primer segmento del film<sup>622</sup>: Un conjunto escultórico que pretende representar iconográficamente diferentes símbolos tomados del *Apocalipsis* de san Juan y de otros textos del Antiguo Testamento. El pórtico se divide en tres arcos de medio punto, que se corresponden con cada una de las tres naves de la iglesia, sostenidos por gruesos pilares con columnas adosadas. El arco central es el mayor y es el único que posee tímpano; además está dividido por una columna central, el parteluz, en el que se incorporó la figura de Santiago Apóstol con un bastón de peregrino, a modo de patrón de

---

<sup>621</sup> Ibid. Planos número 8, 49, 50, 51, 61, 72 y 232.

<sup>622</sup> Ibid. Planos número 67, 69 a 71.

la basílica. En el centro del tímpano, se muestra el pantocrátor, con la imagen de Cristo en Majestad, mostrando en las manos y en los pies las heridas de la crucifixión.

Ya en el interior de la basílica destaca sobre todo la Capilla Mayor en la que se encuentra el altar del Apóstol Santiago<sup>623</sup>. La capilla tiene origen románico pero fue reformada durante el barroco por orden de un nuevo maestro de obras, José de Vega y Verdugo, nombrado por el papa Inocencio X. A ambos lados de la capilla hay púlpitos renacentistas con escenas de la vida del Apóstol realizadas por Juan Bautista Celma, en 1578. En el centro se levanta un baldaquino del siglo XVII sostenido por ángeles y tras él un camarín barroco. El altar fue construido por Domingo Antonio de Andrade sobre el sepulcro del Apóstol Santiago. En este altar destaca la imagen sedente del Apóstol en piedra policromada vestido como peregrino con una esclavina de plata adornada con pedrería; la parte posterior de este altar es accesible al público para realizar el tradicional abrazo al santo.

De acuerdo con la tradición católica, bajo el camarín situado tras el altar, se encuentra la cripta sepulcral del Apóstol Santiago y sus dos discípulos, Atanasio y Teodoro. Sin embargo la cripta que aparece en uno de los segmentos centrales de *Acaríño galaico (De barro)* no es esta, sino que se trata del panteón real situado en la Capilla de las Reliquias, donde se encuentran los sepulcros de Raimundo de Borgoña, Berenguela de Barcelona, Fernando II, Alfonso IX y Juana de Castro<sup>624</sup>.

---

<sup>623</sup> Ibid. Planos número 28, 56, 64, 76 a 81, 83, 105, 108 y 111.

<sup>624</sup> Ibid. Planos número 114 a 116, 118, 119, 124, 143 y 144.

También en el interior de la catedral destaca el claustro<sup>625</sup>, construido en el siglo XVI según los planos de los arquitectos Juan de Álava y Juan Gil de Hontañón. El claustro es de estilo gótico-renacentista de la escuela castellana y tiene una planta cuadrada de 34 metros de lado que se corona con una balaustrada calada con pináculos. En el centro se encuentra la Fons Mirabilis<sup>626</sup>, una fuente románica de granito que data del 1122 y que estuvo situada en la antigua entrada norte del templo, la Puerta del Paraíso. Según indica el *Códice Calixtino*, en esta fuente se podían asear originariamente hasta 15 peregrinos a la vez para entrar en la catedral limpios del polvo del camino.

Para finalizar con este análisis no podemos dejar de referenciar otros planos que muestran detalles de la catedral, otras de sus torres y las plazas anexas a la basílica<sup>627</sup>. Dentro de este apartado tiene especial importancia el Palacio de Gelmírez, un magnífico ejemplo de edificación civil románica del siglo XII que se encuentra adosado al costado norte de la catedral de Santiago de Compostela y que ha sido ampliado en numerosas ocasiones a lo largo de los siglos. En el interior del palacio la localización que adquiere más relevancia en la película de Val del Omar es el Salón de Fiestas que está ubicado en el segundo piso, encima del Salón de Armas. Se trata de un espacio amplio y lujoso de seis bóvedas de crucería. Tales nervios apoyan sobre ménsulas que afloran de las paredes en las que se presentan diversos motivos escultóricos como sirvientes con comida o músicos con instrumentos<sup>628</sup>.

---

<sup>625</sup> Ibid. Planos número 18, 76, 90, 91 y 175.

<sup>626</sup> Ibid. Planos número 86 y 88.

<sup>627</sup> Ibid. Planos número 6, 11, 52 a 54, 88, 178 y 179.

<sup>628</sup> Ibid. Planos número 52, 90, 91, 107 y 173.



### **7.5. El sonido en *Acariño galaico (De barro)***

Como hemos indicado en anteriores epígrafes<sup>629</sup> la elaboración de la banda de sonido de *Acariño galaico (De barro)* resultó más aparatosa que el montaje de la imagen puesto que Val del Omar definió poco esta cuestión antes de abandonar el proyecto y fallecer poco después. De hecho, dos fragmentos de la película se muestran completamente mudos al no existir indicaciones del autor sobre qué sonidos deberían asociarse a sus imágenes. A esta falta de una documentación más detallada que hubiera permitido realizar una reconstrucción fiel a las intenciones del autor, se une la problemática derivada del empleo de sonido diafónico que ya había incorporado en sus dos elementales anteriores. Si bien, se pudo hacer una reconstrucción aproximada de uno de los canales de audio que componían este sonido diafónico, a partir de las anotaciones del autor y de los registros sonoros que él mismo había tratado y distorsionado a su antojo, en el caso del segundo canal de audio el sonido todavía no había sido registrado en el momento del fallecimiento de Val del Omar y por lo tanto no se incorporó al film, que de este modo prescinde de una de las técnicas fundamentales de Val del Omar:

“Val del Omar nos contaba cómo, para su *Acariño galaico (De barro)*, pensaba proyectar el film (recuérdese que rodado veinte años atrás) en distintas localidades de Galicia y grabar en cinta magnética las reacciones de los distintos públicos –el ambiente que se respiraría en cada ocasión–, para luego mezclar y elaborar electroacústicamente tales climas sonoros, a fin de constituir el segundo canal diafónico (de fondo de sala) en las sucesivas proyecciones de la obra final. Es decir, como un modo de transmitir o contagiar al espectador –de cualquier procedencia– las

---

<sup>629</sup> Ver 7.2. La conclusión de *Acariño galaico (De barro)*.

reacciones y emociones de aquellos más inmediatamente identificados con la primera motivación y localización del film”<sup>630</sup>.

“La banda sonora de *Acariño galaico (De barro)* se completó póstumamente, al igual que el montaje de imagen, aunque siguiendo unas indicaciones que Val del Omar estableció mediante listados y minutajes harto precisos. Aparentemente, pretendía manejar un número de componentes sonoros, o grabaciones-fuente, bien inferior a las dos entregas anteriores del *Triptico Elemental*, pero potenciando en cambio los elementos recurrentes, en forma de reiteraciones y refranes sonoros. De cara al diseño de sonido final, para el que una vez más ambicionaba aplicar el principio de la Diafonía, pretendía realizar nuevas grabaciones e incorporarlas a la mezcla como segundo canal diafónico. Dado que no llegó a cumplir dicho propósito, quienes se ocuparon de dar al film su forma actual, optaron por una mezcla monofónica y fiel al estadio de elaboración que constaba documentalmente”<sup>631</sup>.

Por lo tanto, al igual que sucede con el montaje definitivo de imagen de la película debemos tomar la banda de sonido de esta película con las reservas propias de una obra que no ha sido completada por su propio autor. Sin embargo, en muchos de los listados que en los que Val del Omar anotaba los posibles montajes de su elemental gallego, cada plano tenía un equivalente sonoro en los registros que Val del Omar había tratado.

Como en sus anteriores producciones el catálogo de sonidos concretos de los que se sirve Val del Omar para reelaborar y distorsionar, son variados. Encontramos animales, en este caso, tal vez por la asociación inicial del elemental al aire, se trata de aves como palomas y grajos. A lo largo del metraje también podemos escuchar sirenas de barco, cohetes, latidos e incluso disparos. Y como no podía ser de otro modo refiriéndonos a Val del Omar también encontramos sonidos de agua, lluvia y truenos.

---

<sup>630</sup> Russo, Eduardo. Conjeturas sobre Val del Omar. El que ama, arde [en línea]. [Barcelona]: 2002 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>. P. 3.

<sup>631</sup> BONET, Eugeni. [en línea]. [Barcelona]: 2002 [ref. de 18 de agosto de 2013]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

Para completar el apartado musical de la película *Val del Omar* emplea instrumentos como gaitas, panderos, zanfonas, en composiciones tradicionales como las muñeiras de Lugo o las composiciones de Faustino Santalices, a las que acompaña con campanas y órganos, sobre los que se superponen los cánticos, los viejos romances y las oraciones distorsionadas.

Tanto en el segmento inicial como en el final de *Acariño galaico (De barro)* una voz femenina lee los últimos versos del poema de Rosalía de Castro: “Unha vez tiven un cravo: ¡Bon Dios! Este barro mortal que envolve o espírito”<sup>632</sup>.

Sin duda uno de los aspectos que más llama la atención de la banda sonora de la película es su anacrónico giro final –si consideramos la fecha de filmación de las imágenes–, en el que escuchamos parte del fallido golpe de estado del 23 de febrero de 1981:

“Respecto de los contrapuntos que articulan la autonomía de la banda sonora como tal –entre la continuidad engañosa de una musicalidad folclorista y las brechas o ráfagas de otras esquirlas sónicas interpoladas y hasta chocantes–, cuyo punto más álgido se halla al término del film, cuando *Val del Omar* se entrega al anacronismo más audaz (bien significativo, además, de la peculiar cronología de elaboración de la obra), al alternar en la banda sonora los vociferantes imperativos de una dramaturgia radiofónica, adaptación de un autosacramental de Calderón de la Barca, y del grotesco intento de golpe de estado que se produjo el 23 de febrero de 1981 en el Congreso de los Diputados de Madrid”<sup>633</sup>.

---

<sup>632</sup> CASTRO, Rosalía de. *Follas novas*. Madrid: La propaganda literaria, 1880. P. 10.

<sup>633</sup> BONET, Eugeni. *Aimer: brûler. Incandescentes cendres de José Val del Omar*. [en línea]. [Barcelona]: 2000 [ref. de 18 de agosto de 2013]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>. La adaptación a la que se refiere Bonet se trata en realidad de *El hospital de los locos*, del dramaturgo José de Valdivieso, locutado por Ezequiel Méndez.

A este respecto, aclara Gonzalo Sáenz de Buruaga:

“En la Navidad de 1981, en una proyección que me hizo en la pantalla Fresnel del P.L.A.T., Val del Omar manifestó sus dudas sobre el sin fin trágico que concebía para *Acariño*. Le sugerí acabar con los disparos y las voces bestiales del intento de golpe de estado en febrero de ese mismo año”<sup>634</sup>.

### **7.6. La imagen de *Acariño galaico (De barro)***

#### **7.6.1. La planificación y la composición**

Desde el punto de vista de la planificación *Acariño galaico (De barro)*, es el elemental de Val del Omar que emplea con mayor profusión los movimientos físicos de la cámara, a través de panorámicas verticales y horizontales y de la utilización de la cámara en mano, como los dispositivos ópticos de la cámara, a través del *zoom*. De los 235 planos que componen la película, 89 presentan algún tipo de movimiento lo que equivale a un poco más de un tercio de los planos totales del film. Del mismo modo, Val del Omar retoma en esta película el gusto por la inclinación de la cámara, sobre todo a través de planos picados, seguramente por la escasa altura de las esculturas de Baltar. En cuanto a tamaños de plano siguen primando los primeros planos y los planos de detalle

---

<sup>634</sup> VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010. P. 36.

frente a los planos generales, que normalmente se reservan para mostrar las diferentes estancias o la arquitectura exterior de la catedral de Santiago.

En cuanto a los movimientos de cámara, como ya hemos comentado los más habituales son las panorámicas, tanto horizontales<sup>635</sup> –de derecha a izquierda y de izquierda a derecha– como verticales<sup>636</sup> –ascendentes y descendentes–, si bien este segundo grupo es más numeroso. En este apartado también destaca la utilización de la cámara en mano<sup>637</sup>, unos planos en los que la cámara gira circularmente sobre su propio eje<sup>638</sup> y la introducción de un par de travellings laterales hacia atrás<sup>639</sup>.

En el caso de los movimientos de los dispositivos ópticos de la cámara, el más empleado es el *zoom*; de hecho se trata de la película de Val del Omar en la que más emplea este recurso enfático. De los dos tipos de acercamiento óptico que emplea, el *zoom in*<sup>640</sup> es más numeroso que el *zoom out*<sup>641</sup>. En cuanto a la utilización de lentes que distorsionan la imagen, esta también es la película en la que Val del Omar recurre en más ocasiones al gran angular<sup>642</sup>.

Si tenemos en cuenta lo anteriormente expuesto, la escritura filmica de Val del Omar en esta película evoluciona con respecto a los dos elementales que había rodado con anterioridad. De algún modo, integra lo aprendido en estos y tal vez, al no disponer

---

<sup>635</sup> Véase Apéndice 3. Desglose por planos de *Acariño galaico (De barro)*. Planos número 16, 27, 42, 44, 84, 93, 102, 143, 211, 216 y 222.

<sup>636</sup> Ibid. Planos número 8, 30, 41, 47, 62, 67, 69, 71, 82, 86, 109, 110, 114, 118, 129, 151, 181, 202, 203, 206 y 207.

<sup>637</sup> Ibid. Planos número 6, 8, 10, 11, 21, 22, 31, 42, 49, 65, 84, 88, 154, 179, 183, 184, 195 y 200.

<sup>638</sup> Ibid. Planos número 7, 17, 18 y 68.

<sup>639</sup> Ibid. Planos número 173 y 232.

<sup>640</sup> Ibid. Planos número 14, 20, 33, 50, 53, 58, 59, 66, 73, 74, 86, 89, 104, 108, 111, 112, 122, 148, 150, 156, 157, 170, 178, 193, 194, 199 y 233.

<sup>641</sup> Ibid. Planos número 4, 13, 71, 72, 75 y 142.

<sup>642</sup> Ibid. Planos número 7, 16, 17, 68, 86, 115, 180 a 183, 210 y 232.

de todas las facilidades de rodaje que tuvo en el Museo Nacional de Escultura, utiliza con mayor énfasis los acercamientos ópticos a los objetos, en sustitución de las técnicas de luz parpadeante que venían siendo habituales en su obra. Val del Omar continúa profundizando en cadencias visuales que inviten a leer la imagen en determinadas direcciones, bien sea a través de los movimientos de cámara, los desplazamientos de personajes, objetos o luces y la composición de los elementos dentro del encuadre, como veremos a continuación.

Como en el caso de *Fuego en Castilla*, Val del Omar recurre a composiciones triangulares, si bien en *Acaríño galaico (De barro)* Val del Omar amplía su repertorio compositivo y trabaja con otro tipo de líneas maestras para repartir los volúmenes dentro de los encuadres. Así, en muchos de los planos las líneas diagonales se emplean para dotar de profundidad al plano, especialmente en el registro de espacios y volúmenes arquitectónicos, al igual que sucede con el empleo de líneas verticales. A continuación mostraremos por orden dos ejemplos de cada uno de los tipos de composiciones que acabamos de exponer:



Plano 38



Plano 153



Plano 6



Plano 71



Plano 224



Plano 30

Para un recorrido por las referencias pictóricas que pueden atribuírsele a Val del Omar, nos remitimos a un punto anterior de nuestro estudio en el que analizamos esta cuestión con detalle<sup>643</sup>.

---

<sup>643</sup> Véase 5.6.4. La composición.

### 7.6.2. La fotografía, los efectos especiales y las técnicas empleadas

Al igual que hizo anteriormente con la fuentes de la Alhambra o la escultura religiosa castellana, Val del Omar pretende trascender el registro convencional de las esculturas de barro de Arturo Baltar a través de la aplicación de sus técnicas de iluminación pulsatoria que expuso previamente la Teoría de la Visión Tactil<sup>644</sup> y que había llevado a su máxima expresión en su anterior elemental, *Fuego en Castilla*. Esta peculiar utilización de las oscilaciones lumínicas sobre los objetos<sup>645</sup>, es el efecto fotográfico más empleado a lo largo del film: hasta en 21 ocasiones recurre a esta técnica. También dentro de las técnicas de la Visión Tactil, en *Acariño galaico (De barro)* podemos encontrar en siete ocasiones proyecciones de tramas sobre objetos o rostros<sup>646</sup>.

Val del Omar también recurre a otros efectos fotográficos como el virado a negativo<sup>647</sup> de algunos planos, la multiplicación de la imagen<sup>648</sup> e incluso la utilización de luces estróbricas<sup>649</sup>. Además de la incorporación de todas estas técnicas, Val del Omar tenía previsto procesar, de un modo que nunca se concretó, estas imágenes bajo las técnicas P.L.A.T. que desde 1973 desarrollaba en el laboratorio del mismo nombre, si bien no nos ha llegado documentación acerca de cómo deberían aplicarse.

---

<sup>644</sup> Véase 3.3. La Teoría de la Visión Tactil.

<sup>645</sup> Ibid. Planos número 4, 23, 120, 125, 127, 128, 132, 139, 144, 146, 158, 159, 183, 184, 190, 191, 206, 208, 222, 225 y 228.

<sup>646</sup> Ibid. Planos número 113, 117, 152, 153, 196, 221 y 227.

<sup>647</sup> Ibid. Planos número 6, 8 al 12, 92, 114, 115, 171, 185, 232 y 233.

<sup>648</sup> Ibid. Plano número 116.

<sup>649</sup> Ibid. Plano número 131



### 7.6.3. El montaje

Como hemos detallado en los epígrafes 7.1. Presentación de *Acariño galaico (De barro)* y 7.2. La conclusión de *Acariño galaico (De barro)*, Val del Omar nunca acometió de un modo definitivo el montaje de esta película que fue completada más de una década después de su muerte por un equipo encabezado por Rafael Rodríguez Tranche y Javier Codesal. A pesar de que durante la restauración de la película se siguieron las numerosas listas y anotaciones de planos y sonidos, y un copión de vídeo que elaboró Val del Omar en los años inmediatamente anteriores a su muerte, no podemos analizar este montaje como obra del propio Val del Omar.

Al fin y al cabo y a pesar del magnífico trabajo realizado por el equipo al que se le encargó la finalización del film, debemos tener en cuenta que un listado sobre papel constituye tan solo un esbozo y un punto de partida sobre el que Val del Omar habría trabajado hasta llegar a un resultado final que previsiblemente habría evolucionado y alterado el orden inicial que había previsto para la ordenación de su obra. La propia manipulación de los planos durante el montaje, las asociaciones que entre ellos se producen, su relación con la banda de sonido y otros elementos relevantes como la duración concreta de cada uno de ellos y la aplicación de las numerosas técnicas P.L.A.T., habrían llevado a Val del Omar a tomar decisiones que habrían alterado su propia percepción de la obra. De ahí que tengamos que tomar este montaje con reservas y por lo tanto no sea objeto de estudio en este trabajo.

### **7.7. La recepción de *Acariño galaico (De barro)* y su trayectoria dentro del *Tríptico elemental de España***

El estreno de *Acariño Galaico (De barro)* se produjo en el marco de los actos conmemorativos del Centenario del Cine Español, el 31 de mayo de 1996 en la Diputación de Granada. Como sucederá en posteriores proyecciones, la película no se proyectó de manera aislada sino que se enmarcó dentro del *Tríptico elemental de España* una suerte de agrupación de los tres elementales de Val del Omar<sup>650</sup>. Ese mismo año, el conjunto de películas se proyectó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; la proyección se complementó con una mesa redonda a la que fueron invitados Víctor Erice, Gonzalo Sáenz de Buruaga, Javier Codesal y Rafael Rodríguez Tranche.

Como hemos indicado, a partir de 1996 *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño galaico (De barro)* dejan de proyectarse de manera aislada y se presentan como un conjunto completo denominado *Tríptico elemental de España*, si bien, tenemos que destacar el tercer elemental tuvo su estreno gallego el 18 de mayo de 2000 en el Centro Galego de Artes da Image (CGAI) de Santiago de Compostela.

En 1997 se exhibe el *Tríptico elemental de España* en el Institut Universitari de l'Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra y el Festival de Vídeo de Navarra homenajea a Val del Omar con exposiciones, proyecciones, conferencias y mesas redondas.

---

<sup>650</sup> Véase 4. El *Tríptico elemental de España*.

En 1998, la Fundació Antoni Tàpies y el Instituto Francés organizan en Barcelona la heterogénea exposición: *Chris Marker y José Val del Omar*. La exposición, que recalaría al año siguiente en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, se complementó con proyecciones y una mesa redonda con Eugeni Bonet y Gonzalo Sáenz de Buruaga.

El año 1999 comienza con la emisión del *Tríptico elemental de España* en Barcelona Televisió; la emisión se completa con entrevistas a Eugeni Bonet y Gonzalo Sáenz de Buruaga. Este también es el año del regreso de Val del Omar a las pantallas internacionales, especialmente las alemanas con proyecciones en el International ShortFilm Festival de Oberhausen, Maguncia y la Berliner Filmkunsthaus Babylon de Berlín.

En el año 2000 el *Tríptico elemental de España* se proyecta en el XXI Festival de Cine de Huesca / Festival International du Film d'Amiens, en el Centro Galego de Artes da Imaxe y en la V Muestra Euroamericana de Vídeo y Arte Digital, que organizó la Universidad de Buenos Aires, bajo el título: *Cine: dos figuras trascendentales del siglo XX: José Val del Omar y Robert Kramer*.

En el año 2001 el *Tríptico elemental de España* se proyectó en el Cine-Club de la Universitat de Lleida, en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) – dentro del Cicle Xcèntric– y en el Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. Ese año mismo la obra también tuvo difusión internacional, como la muestra alemana que recorrió Hamburgo y Flensburg, así como un seminario, *Val del*

*Omar. El genio del cine y las técnicas experimentales*, impartido en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba.

En el año 2002 se inaugura en Chicago el proyecto plurianual, patrocinado por el Instituto Cervantes, *Galaxia Val del Omar*, compuesto por: proyecciones, conferencias, exposiciones y una vídeo-instalación a cargo de Antonella La Sala. Posteriormente *Galaxia Val del Omar* viaja a Toulouse, Lisboa y en el año 2003 recorre los Institutos Cervantes de Roma, París, Bremen, Hamburgo y Hannover. Ese mismo año dentro del IV Festival de Creación Audiovisual de Majadahonda, Visual.03, se proyectó el *Tríptico elemental de España* en La Casa Encendida de Madrid dentro del ciclo *Una mirada sobre el documental en España (1925-2003)*.

En el 2004 la ciudad de Granada acogió, del 14 al 17 de diciembre, el seminario de análisis fílmico *Tiempo sin espacio: La obra visionaria de José Val del Omar*, en la que participaron como ponentes Joaquín Cánovas Belchi, Javier Codesal, Eugeni Bonet y Gonzalo Sáenz de Buruaga. El seminario se completó con proyecciones de su obra y con la proyección de *Tira tu reloj al agua*, la película en la que Eugeni Bonet trabajó sobre los materiales inéditos y proyectos inconclusos de Val del Omar.

En el año 2005, en el XXVII Festival Internacional Cinéma du Réel, celebrado en París del 4 al 13 de marzo, se proyectó el *Tríptico elemental de España*, dentro de un programa monográfico dedicado al documental español. Posteriormente, del 21 de abril al 13 de mayo del mismo año, el *Tríptico elemental de España* se proyectó en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO).

En el 2006 el *Tríptico elemental de España* fue objeto de proyecciones itinerantes en diversas ciudades suizas –Zurich, Lausanna, Berna, Ginebra– del 2 al 8 de marzo de 2009. Posteriormente el *Tríptico Elemental de España* se proyectó el 9 de mayo de 2006, en el Museo de Arte Contemporáneo Unión FENOSA, en La Coruña, dentro de un ciclo dedicado al cine español de los años cincuenta.

Las siguientes proyecciones de relevancia del *Tríptico elemental de España* se producen a partir del 2010 en el marco de la exposición *Desbordamiento de Val del Omar*, comisariada por Eugeni Bonet para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y el Centro José Guerrero con la colaboración Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga del Patronato de la Alhambra y el Generalife. Para dicha exposición se procesaron y remasterizaron las obras originales que además, se proyectaron con sonido diafónico y desbordamiento apanorámico de la imagen. *Desbordamiento de Val del Omar* comenzó su recorrido en el Centro José Guerrero de Granada donde se expuso del 13 de mayo al 4 de julio de 2010; dado que el espacio expositivo del centro no era muy amplio, algunas de las proyecciones se instalaron en la Cripta del Palacio de Carlos V, espacio expositivo que pertenece el conjunto monumental de la Alhambra y el Generalife. Posteriormente, en el 2011, la exposición reducida y las proyecciones se pudieron visitar en el Palacio de la Virreina Centre de la Imatge de Barcelona y en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria (CAAM). Con motivo de la citada exposición, el MNCARS incorporó a su colección principal las tres obras que integran el *Tríptico elemental de España* y otros materiales del autor. *Sin fin*.

## CAPÍTULO 8.

### CONCLUSIONES

Como hemos comprobado a lo largo de este estudio, las tres obras principales analizadas de José Val del Omar, *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acarriño galaico (De barro)*, conforman un corpus bien definido de trabajos que entroncan tanto con sus realizaciones anteriores, como con sus obras posteriores: todas estas obras se centran en emblemas icónicos de la historia y la cultura española que son tratados cinematográficamente a través de innovaciones técnicas. Son estas inquietudes audiovisuales y técnicas las que alejan a Val del Omar de la narratividad clásica del cine documental y le llevan a desarrollar un lenguaje propio.

Un lenguaje cinematográfico y una escritura fílmica que gana en complejidad película tras película<sup>651</sup>; una praxis cinematográfica libre en la que el autor se dirige al espectador con la pretensión de llamar su atención y conmocionar sus sentidos a través del espectáculo cinematográfico. Para conseguir este objetivo Val del Omar se sirve de nuevas tecnologías que desarrolla él mismo: tecnologías orientadas a convertir el cine en el arte supremo de la experiencia, una suerte de espectáculo total que embriague los sentidos del espectador y le haga partícipe de una experiencia que trascienda el fenómeno meramente cinematográfico.

Como hemos visto, Val del Omar fue un creador de naturaleza dual que se guió por una idea motriz de unidad, de ahí que a lo largo de su vida no abordara sus diferentes

---

<sup>651</sup> Véase 2.3. La dimensión experimental de la obra de José Val del Omar.

facetas de modo aislado, sino que se preocupara de ensamblarlas y dotarlas de coherencia. Esta superación de su naturaleza dual tecno-artística se produjo a través del temprano desarrollo de una teoría unificadora, la mecámistica<sup>652</sup>: una teoría que “prolonga la proyección de sus pensamientos, ampliando y definiendo sus cauces de expresión y aproximando su faceta técnica a la creativa y a la inversa”<sup>653</sup>. Una teoría que dota a su corpus técnico y cinematográfico de una enorme homogeneidad y cohesión: con cada nueva aportación técnica, Val del Omar desarrolla los principios y los hallazgos anteriores para aplicarlos después en sus obras cinematográficas. Por lo tanto, las innovaciones tecnológicas de Val del Omar, lejos de ser especulaciones técnicas para aplicaciones industriales implican como resultado, desde su misma concepción, nuevas formas de puesta en escena cinematográfica.

La mayoría de técnicas que Val del Omar emplea en sus películas se aplican sobre todo durante el rodaje, mediante la manipulación de la mecánica y la óptica de la cámara cinematográfica, y en menor medida durante la posproducción. Este procedimiento de producción es coherente con sus propios planteamientos y con las limitaciones técnicas de una posproducción artesanal derivada de su situación y su época. Así, la experimentación de Val del Omar, no es algo azaroso que toma forma a posteriori en la mesa de montaje, sino que su exploración es previa al momento en el que toma registro de la realidad a través de la cámara. De hecho, antes de fotografiar la realidad Val del Omar se pregunta a sí mismo qué medios necesita para conseguir expresarse: “¿Qué quiero decir? ¿Por qué caminos puedo lograrlo? ¿Lo que quiero decir coincide con las

---

<sup>652</sup> Véase 2.2. La visión tecnológica de José Val del Omar.

<sup>653</sup> SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). *Ínsula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y Semana de Cine Experimental, 1995. P. 142.

necesidades de los que van a oírlo? ¿Puedo dominar los medios que trato de utilizar?”<sup>654</sup>. Así, cuando opta por aplicar una determinada cadencia a la impresión de los fotogramas, cuando utiliza una lente especial para distorsionar la imagen o cuando emplea una técnica fotográfica concreta, como la luz parpadeante, Val del Omar es consciente de los resultados que pretende obtener.

Dentro de las invenciones técnicas de Val del Omar, las que hemos analizado con mayor detalle a lo largo de este estudio son: el sonido diafónico, la Visión Tactil y el desbordamiento apanorámico de la imagen<sup>655</sup>. De todas las innovaciones tecnológicas que desarrolló Val del Omar, son estas las que han dejado mayor huella en la realización de sus películas y a la vez son las más alejadas de las necesidades industriales y económicas de la cinematografía española de la época. En ningún momento las concibe como un aporte espectacular aplicado a la exhibición cinematográfica, sino que trasciende esa categoría para intentar alcanzar una dimensión íntima del espectador, una dimensión de auténtico alcance social que pretende estimular su libertad. Un estímulo que persigue una reacción fecunda y necesaria del espectador, para que abandone la pasividad normativa impuesta y adopte una actitud activa frente al espectáculo cinematográfico y el resto de medios audiovisuales<sup>656</sup>.

Recordemos que nuestra hipótesis inicial planteaba si las creaciones cinematográficas de Val del Omar son un medio de puesta en práctica de las tecnologías que desarrolla o si, por el contrario, Val del Omar desarrolla sus invenciones tecnológicas como medio para responder a una necesidad expresiva previa de mostrar al espectador lo

---

<sup>654</sup> VAL DEL OMAR, José. *Cada momento más que pasa...* [Manuscrito]. S.l.: s.f., 6 páginas. P. 4 y 5.

<sup>655</sup> Véase 3. Las técnicas valdelomarianas.

<sup>656</sup> VAL DEL OMAR, José. *Diafonía*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1956, 2 páginas. P. 1.



inefable, es decir, aquello que por definición no puede expresarse con el lenguaje verbal y así escapar de la tradición literaria que todo lo impregna, creando un lenguaje específicamente cinematográfico. Si abordamos esta hipótesis desde la perspectiva aportada por nuestro estudio concluimos, por las razones expuestas en los párrafos anteriores, que la experimentación técnica de Val del Omar surge de su precisión a la hora de dirigirse al espectador con el objetivo de conmoverle; de ahí que su incesante búsqueda tecnológica no sea una exploración técnica azarosa, sino que se trate de un medio que le permite disponer en cada caso concreto, del mejor catálogo de elementos expresivos para alcanzar sus fines artísticos. Para Val del Omar, la estandarización industrial de los dispositivos y las técnicas cinematográficas, reduce las posibilidades expresivas del cine y las capacidades del propio espectador. De ahí que busque nuevos instrumentos que permitan desarrollar otra estética más eficaz en su contacto con los otros y que se replantee la reelaboración de todo el dispositivo cinematográfico: sonido, cámara, iluminación, película, proyector, pantalla, etc.

Como acabamos de ver, Val del Omar se sirve de sus creaciones tecnológicas para ampliar los cauces expresivos del lenguaje cinematográfico. Por lo tanto, no persigue una finalidad técnica en sí misma, sino que responde a una necesidad expresiva de un autor que busca ampliar los horizontes del espectáculo y el arte cinematográfico. Para Val del Omar no es suficiente con registrar la realidad: tiene un continuo afán de trascendencia y superación de los patrones establecidos; de ahí que necesitara elaborar soluciones técnicas a su problemática comunicacional. Por lo tanto, no podemos considerar sus películas como meras aplicaciones de las tecnologías que desarrolló con anterioridad. De este modo, Val del Omar pretende por todos los medios a su alcance, dirigirse al

espectador para que tome partido frente al fenómeno cinematográfico y escapar así de la monodireccionalidad que lo define.

A continuación enumeraremos y expondremos las conclusiones que se derivan de nuestro estudio en relación con la hipótesis inicial:

1.- Val del Omar es un tecnoartista, es decir, un creador de naturaleza dual que desarrolla a lo largo de su vida tanto una obra técnica como un corpus artístico.

2.- Val del Omar desarrolla una teoría unificadora, la mecámistica, con la que fusiona estas dos facetas, lo que las dota de una enorme homogeneidad y coherencia.

3.- Las innovaciones tecnológicas de Val del Omar implican, desde su misma concepción, nuevas formas de puesta en escena cinematográfica. Con cada nueva aportación técnica, Val del Omar desarrolla los principios y los hallazgos anteriores para aplicarlos después en sus obras cinematográficas.

4.- La aplicación de las diferentes técnicas se suele producir durante el rodaje y en menor medida durante la posproducción. Esto nos indica que Val del Omar es consciente de los medios que emplea y de los resultados que pretende obtener. Supone igualmente

una prueba indudable del carácter artesanal y no seriado de los planteamientos de Val del Omar.

5.- La utilización de estas técnicas apela a una dimensión íntima y emocional del espectador. Val del Omar estimula sus sentidos, especialmente el oído y la vista, con objeto de producir una reacción fecunda que rompa la tradicional actitud pasiva del espectador frente al espectáculo cinematográfico.

6.- El gusto por la experimentación técnica de Val del Omar no proviene de una curiosidad científica per se, sino que surge de una necesidad de precisión a la hora de dirigirse al espectador con el objetivo de conmoverle. De ahí que su incesante búsqueda tecnológica no sea una exploración azarosa, sino que se trata de un medio que le permite disponer del más adecuado y eficaz catálogo de elementos expresivos para sus fines artísticos.

7.- Si confrontamos la realidad con las propias expectativas de Val del Omar podemos concluir que sus objetivos apenas se cumplieron más allá de la concreción en su propia obra filmica. Sus técnicas nunca han dejado de ser un repertorio propio de las inquietudes estéticas de un autor aislado que no ha creado escuela. Así mismo, sus tentativas para expandir el espectáculo cinematográfico más allá de la pantalla y ponerlo en comunión con otros sentidos, apenas han sido aplicadas, como sucede en la mayoría

de los casos con los desarrollos basados en el cine expandido. De ahí que Val del Omar quede para la historia como un fenómeno curioso, como un cineasta-isla apenas conocido tanto a nivel nacional como internacional, un artista en perpetua fuga.

Sin embargo, su singular visión tecnológica y sus tentativas de ampliar los cauces expresivos del cine constituyen un rico legado, que más allá de la técnica y de la creación cinematográfica, servirán de inspiración a futuras generaciones de cineastas. Así, podemos afirmar que la experiencia cinematográfica de Val del Omar, constituye una de las interpretaciones más personales, coherentes y completas de los diferentes caminos que ofrece el arte cinematográfico.

## CAPÍTULO 9.

### BIBLIOGRAFÍA

#### 9.1. Bibliografía genérica

ABRIL, Gonzalo. *Análisis crítico de los textos visuales: Mirar lo que nos mira*. Madrid: Editorial síntesis, 2007.

ALMAGRO, Antonio. *Constantes de lo español*. Madrid: Librería Estudio, 1955.

AMO, Alfonso del. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 1996.

ARIJÓN, Daniel. *Gramática del lenguaje audiovisual*. Guipúzcoa: Escuela de Cine y Video, 1988.

ARNHEIM, Rudolph. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

ARTAUD, Antonin. *El Cine*. Madrid: Alianza editorial, 1982.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain [et al], *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 1996.

BARNOUW, Eric. *El documental historia y estilo*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1999.

BENET, Vicente J. (ed.). *Escritos sobre el cine español (1973-1987)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora ediciones, 1997.

BONET, Eugeni; PALACIO, Manuel. *Práctica filmica y vanguardia artística en España 1925-1981*. Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1983.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.

BORRÁS, Mercedes; BERMEJO, Jesús; CANGA, Manuel. *Siete miradas, una misma luz: Teoría y análisis cinematográfico*. Valladolid: Universidad de Valladolid – Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, 2008.

BUFILL, Juan. *Cine Experimental*. Madrid: Alphaville n º22-23, octubre-noviembre de 1982.

BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1998.

CABANILLES, Antonia; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Metodología del análisis de la imagen*. Valencia: Instituto de cine, radio y televisión, 1985.

CANDEIRA PÉREZ, Constantino. *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Valladolid: Gráficas perdiguero, 1945.

CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1993.

CARRO OTERO, Xosé. *Santiago de Compostela*. León: Editorial Everest, 1997.

CASETTI, Francesco. *El Film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.

CASTRO, Antonio (entrev.). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.

CASTRO, José Luis; COUTO, Pilar; PAZ, José María (eds.). *Cien años de cine: Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid: Visor Libros, 1999.

CASTRO, Luis de. *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*. Valladolid: Imprenta provincial, 1953.

CASTRO, Luis de. *Un médico en el museo: estudio biológico-artístico del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Valladolid: Miñón, 1954.

CASTRO, Rosalía de. *Follas novas*. Madrid: La propaganda literaria, 1880.

CATALÁ, Josep María. *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003.

CATALÁ, Josep María; JOSETXO Y TORREIRO, Casimiro (coord.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Festival de Cine español de Málaga / Ocho y medio libros de cine, 2001.

COSTA, Antonio. *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986.

CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción al análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires, Madrid, México: Paidós, 1993.

CRUZ, San Juan de la. *Obra completa*, tomo primero. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

CRUZ, San Juan de la. *Obra completa*, tomo segundo. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

CUETO, Roberto; WEINRICHTER, Antonio (eds.). *Dentro y Fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2004.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

DUDLEY, Andrew. *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2001.

FAUS SEVILLA, Pilar. *La lectura pública en España y el plan de bibliotecas de María Moliner*. Madrid: Anabad, 1990.

FELDMAN, Simon. *La composición de la imagen en movimiento*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1995.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *30 Años de documental de arte en España*. Madrid: E.O.C., 1967.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía II*. Barcelona: RBA, 2005.

GAOS, Vicente; SAHAGÚN, Carlos (eds.). *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid: Cátedra Letras hispánicas, 2005.

GARCÍA DUEÑAS, Jesús. *El Imperio Bronston*. Madrid, Valencia: Ediciones El Imán y Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2000.



GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957.

GÓMEZ MORENO, María Elena. *Mil Joyas del Arte Español, Piezas selectas, Monumentos magistrales: Tomo primero Antigüedad y Edad Media*. Barcelona: Instituto Gallach, 1947.

GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús. *Val del Omar. El moderno renacentista*. Granada: Fundación Ibn al-Jatib de estudios y cooperación cultural, 2008.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (comp.). *El análisis cinematográfico: teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Madrid: Editorial Complutense, 1995.

GRABAR, Oleg. *Alhambra: iconografía, formas y valores*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

GRABAR, Oleg. *La Alhambra*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

GUARNER, José Luis; OTERO, José M<sup>a</sup>. *La nueva frontera del color*. Madrid: Rialp, 1962.

GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 2000.

GUBERN, Román. *Proyector de luna: La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.

GUBERN, Román. *Val del Omar, Cinemista*. Granada: Los Libros de la Estrella, Diputación de Granada, 2004.

HEREDERO, Carlos F. *Iván Zulueta, la vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1989.

HERRERO, Sergio (coord.). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* [exposición]. Murcia, Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

IRVING, Washington. *Leyendas de la Alhambra*. Madrid: Club internacional del Libro, 1983.

JAMESON, Frederick. *La estética geopolítica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.

KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985.

LASANTA, Antonio. *Muestra antológica Arturo Baltar*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2009.

LA FERLA, Jorge (ed.). *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

LAO-TZU, *Tao Tê Ching. Libro del Camino y de la Virtud*. Madrid: Ediciones Escolares, 2004.

LÓPEZ CLEMENTE, José L. *Cine Documental Español*. Madrid: Rialp Libros de cine, 1960.

LETAMENDI, Jon; SEGUIN, Jean-Claude. *La cuna fantasma del cine español*. Barcelona: CMIS, 1998.

MANRIQUE, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid: Castalia didáctica, 1983.

MARÍA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis M.; VELÁZQUEZ, José M. (coord.). *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.

MARTIN, Kathleen. *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Colonia: Editorial Taschen, 2011.

MARZAL FELICI, Javier; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo S.A., 2007.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine: Las estructuras*. Madrid: Editorial Siglo XXI de España Editores, 2002.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine: Las formas*. Madrid: Editorial Siglo XXI de España Editores, 2002.

MITRY, Jean; FALQUINA, Ángel. *Diccionario del cine*. Barcelona: Plaza & Janés, 1970.

MONTIEL, Alejandro. *Teorías del cine: un balance histórico*. Barcelona: Montesinos editor, 1992.

NAVASCUES PALACIO, Pedro. *Catedrales de España*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.  
NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos, 2001.

ORTEGA, M. Luisa; WEINRICHTER, Antonio. *Mystère Marker*. Madrid: T&B Editores, 2006.

ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (ed.). *Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar*. Madrid: Ediciones de La Central (MNCARS) y Universidad de Navarra, 2010.

ORUETA, Ricardo de. *Berruguete y su obra*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.

PALOMO PINTO, Gerardo. *En torno a la obra de Jose Val de Omar: ¿una estructura de la información?*. Director: Antonio Sánchez-Bravo. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Periodismo III, Madrid, 1992.

PASSEK, Jean Lup. *Diccionario de cine*. Madrid: Rialp, 1992.

PAZ, José; TORRES, Sonia. *Arturo Baltar*. Orense: Centro cultural. Diputación de Ourense, 2008.

PAZ, María A.; MONTERO, Julio. *El cine informativo 1895-1945: Creando la realidad*. Barcelona: Ariel Cine, 2002.

PIJOAN, José. *Arte islámico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1949.

QUINTANILLA, Javier; FABUEL, Estanislao. *Copyright Val del Omar o el sueño del alquimista. Documentos. Sin querer acotar*. Valencia: Archivos de la filmoteca, nº 13, 1992.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*. Director: Antonio Lara. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Madrid, 1995.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín; ALSINA THEVENET, Homero (eds.). *Textos y manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1993.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España, 1955 – 1975*. Barcelona: Laertes, 2004.

ROOB, Alexander. *El museo hermético. Alquimia & Mística*. Colonia: Editorial Taschen, 2005.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. *Val del Omar: sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). *Ínsula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y Semana de Cine Experimental, 1995.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (comisario). *Galaxia Val del Omar*. Madrid: Instituto Cervantes, 2004.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. *Más allá del Surrealismo*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 2000.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *José Val del Omar: Tríptico Elemental de España*. Granada, Madrid: Diputación de Granada, MNCARS, 1996.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

SCHÖKEL, Alonso; MATEOS, Juan (eds.). *La Biblia*. Ediciones Cristianas, Madrid, 1975.

SHRADER, Paul. *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: Ediciones JC, 1999.

TARKOVSKI, Andréi. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp Libros de Cine, 2000.

TEILHARD DE CHARDIN, Pierre. *El fenómeno humano*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1986. P. 32.

TEJEDA, Carlos. *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra Ensayos Arte, 2008.

TORRELLA, José. *Crónica y análisis del cine amateur español*. Madrid: Rialp, 1965.

TORRES, Augusto M. *Cine Español, 1896-1983*. Madrid: Editorial Nacional, Ministerio de Cultura, 1984.

TORRES, Augusto M. *Diccionario Espasa Cine español*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.

TORRES, Augusto M. *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro, 2004.

TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Arte almohade. Arte nazari. Arte mudéjar*. Madrid: Plus Ultra, 1949.

VAL DEL OMAR, José. SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, María José (selección y adaptación). *Tientos de Erótica Celeste*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992.

VAL DEL OMAR, José; SANTOS, María Luisa: *Poseías mami*. [cinta de casete]. Madrid: c. 1973.

VERNEAUX, Roger. *Textos de los grandes filósofos: edad antigua*. Barcelona: Editorial Herder, 1982.

VIVER, Javier. *Laboratorio de Val del Omar: una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar*. Directora: Consuelo de la Cuadra González-Meneses. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Madrid, 2010.

VOGEL, Amos. *Film as a subversive art*. New Cork: Random House, 1974.

VV.AA. *Arturo Baltar*. Ourense: Centro cultural, Diputación de Ourense, 2008.

VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010.

VV.AA. *Guía. Museo Nacional Colegio de San Gregorio*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009.

VV.AA. *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección / Collection*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009.

WATKINS, Peter. *Historia de una resistencia*. Gijón: E.M.A.M., Teatro Municipal Jovellanos, Festival Internacional de cine de Gijón, 2004.

WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real: El Cine de no Ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

WYVER, John. *La imagen en movimiento. Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*. Valencia: Ediciones Filmoteca, Filmoteca Generalitat Valenciana/IVAECM, Colección documentos Nº2, 1992.

ZUBIAUR, Francisco Javier. *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: Eunsa, 2005.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1995.

## **9.2. Bibliografía del Fondo Filmográfico José Val del Omar**

La siguiente bibliografía permanece en su mayoría inédita en publicaciones editoriales. El acceso a los documentos se realiza a través del *site web* de acceso gratuito: <http://multidoc.rediris.es/valdelomar/>. Algunos de estos documentos han sido publicados con posterioridad al inicio de esta investigación en ORTIZ-ECHAGUE, Javier (ed.). *Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar*. Madrid: Ediciones de La Central (MNCARS) y Universidad de Navarra, 2010.

### **9.2.1. Documentos manuscritos**

VAL DEL OMAR, José. *Autobiografía*. [Manuscrito]. Madrid: 9 de diciembre de 1980, 7 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Bases de la publicidad y reclamo para el espectáculo*. [Manuscrito]. S.l.: 1981-1982, página única.

VAL DEL OMAR, José. *Cada momento más que pasa...* [Manuscrito]. S.l.: s.f., 6 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Diafonía: Creyente y descreído*. [Manuscrito]. S.l.: .s.f., 5 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *El cine es, por encima de todo...* [Manuscrito]. S.l.: julio 1959, página única.



VAL DEL OMAR, José. *En esta mi encarnación...* [Manuscrito]. Madrid: 1979, 7 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *El hombre está en una jaula formada por las caídas.* [Manuscrito]. Madrid: s.f., página única.

VAL DEL OMAR, José. *En la Alhambra no hay...* [Manuscrito]. S.l.: s.f., página única.

VAL DEL OMAR, José. *El mensaje de Granada.* [Manuscrito]. Madrid: 1951, 57 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *En recuerdo a 3 Manueles.* [Manuscrito]. S.l.: s.f., página única.

VAL DEL OMAR, José. *La mecánica de el personaje Cicuta.* [Manuscrito]. S.l.: s.f., 6 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Presentación en el Instituto de Cultura Hispánica.* [Manuscrito]. Madrid: 1955, 11 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Raíz de Aguaespejo.* [Manuscrito]. S.l.: 1955, 4 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Sobre la Corporación del Fonema Hispánico.* [Manuscrito]. Madrid: 1980.

VAL DEL OMAR, José. *Son tus ojos manos del espíritu...* [Manuscrito]. S.l.: s.f., página única.

VAL DEL OMAR, José. *S8* [Manuscrito - listado de carretes]. S.l.: s.f., 2 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Tecnología democrática.* [Manuscrito]. S.l.: s.f., 3 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Textos Fuego en Castilla*. [Manuscrito]. S.l.: s.f., 8 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Tierra, fuego y agua de España*. [Manuscrito]. Madrid: 1982, 11 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Tríptico Elemental de España*. [Manuscrito]. Madrid: s.f., página única.

VAL DEL OMAR, José. *Tríptico elemental de España (50-62)*. [Manuscrito]. Madrid: s.f., página única.

VAL DEL OMAR, José. *Tríptico en BN elemental*. [Manuscrito]. Madrid: s.f., 4 páginas.

### **9.2.2. Documentos mecanografiados**

VAL DEL OMAR, José. *35 Pasos de la trayectoria de un hombre de Fe empeñado en traer futuro a nuestro presente*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1977, 5 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Carta a D. Alfredo Timermans*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 26 de abril de 1974, 3 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Currículo*. [Documento mecanografiado]. S.l.: posterior a 1970, 5 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Diafonía*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1956, 2 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Diferencia entre el luminotécnico actual y el táctil*. [Documento mecanografiado]. Madrid: s.f., página única.

VAL DEL OMAR, José. *Memoria descriptiva sobre aparato reproductor fotoeléctrico de dos bobinas sonoras*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 30 de noviembre de 1944, 12 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Presupuesto Aguaespejo*. [Documento mecanografiado]. Madrid: s.f., 4 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1 de febrero de 1965, 7 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Sobre la diafonía*. [Documento mecanografiado]. S.l.: s.f., 3 páginas.

VAL DEL OMAR, José. *Técnicas Españolas que pueden ser motivo de investigación dentro del laboratorio de la E.O.C.* [Documento mecanografiado]. Madrid: 1965, 3 páginas.

### **9.3. Documentación audiovisual**

BONET, Eugeni. *Tira tu reloj al agua (variaciones sobre una cinegrafía intuita por José Val del Omar)*. [DVD-Vídeo] En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010. DVD 5.

BROCA, Velasco; BERLIN, Víctor. *Val del Omar fuera de sus casillas*. [DVD-Vídeo]. En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010. DVD 4.

ESTEBAN, Cristina. *Ojala Val del Omar*. [DVD-Vídeo]. En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010. DVD 4.

LA SALA, Antonella. *Vértice, vórtice*. [DVD-Vídeo]. En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010. DVD 4.

SAÉNZ DE BURUAGA, Mario. *Val del Omar Sur-Norte*. [DVD-Vídeo]. En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010. DVD 4.

VAL DEL OMAR, José. *Acariño galaico (De barro)*. [DVD-Vídeo]. En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010.

VAL DEL OMAR, José. *Aguaespejo granadino*. [DVD-Vídeo]. En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010.

VAL DEL OMAR, José. *Aguaespejo granadino*. [VHS]. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992.

VAL DEL OMAR, José [y otros]. *Estampas 1932*. [DVD-Vídeo]. En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010.

VAL DEL OMAR, José. *Fiestas cristianas / Fiestas profanas*. [DVD-Vídeo]. En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010.

VAL DEL OMAR, José. *Fuego en Castilla*. [DVD-Vídeo]. En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010.

VAL DEL OMAR, José. *Fuego en Castilla*. [VHS]. Granada: Diputación Provincial de Granada, Filmoteca de Andalucía, 1992.

VAL DEL OMAR, José. *Película familiar* [DVD-Vídeo]. En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010.

VAL DEL OMAR, José. *Triptico elemental de España*. [DVD-Vídeo]. Granada: Junta de Andalucía, Filmoteca de Andalucía – Consejería de cultura, Biblioteca Virtual de Andalucía, 1996.

VAL DEL OMAR, José. *Vibración de Granada*. [DVD-Vídeo]. En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010.

VAL DEL OMAR, José. *Vibración de Granada*. [DVD-Vídeo]. Granada: Junta de Andalucía, Filmoteca de Andalucía – Consejería de cultura, Biblioteca Virtual de Andalucía, 1996.

VIVER, Javier. *Laboratorio Val del Omar*. [DVD-Vídeo]. En: *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010.

VV.AA. *Val del Omar. Elemental de España*. Barcelona: Cameo, Archivo Maria José Val del Omar & Gonzalo Saénz de Buruaga, 2010.

#### **9.4. Webgrafía**

Anónimo. *Après la Competition du Film Experimental* [en línea]. [Bruselas, Bélgica]: La Libre Belgique, abril de 1958 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

ÁLVAREZ-FERÁNDEZ, Miguel. *Ars sonora, Val del Omar*. [Madrid]: Radio Nacional de España, 12 de febrero de 2011 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-val-del-omar-12-02-11/1015401/>>.

BONET, Eugeni. *Aimer: brûler. Incandescentes cendres de José Val del Omar*. [en línea]. [Barcelona]: 2000 [ref. de 18 de agosto de 2013]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

BONET, Eugeni. *Festivales de España* [en línea]. [Barcelona]: 2002 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

BONET, Eugeni. *Ojala* [en línea]. [Barcelona]: 2002 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

BONET, Eugeni. *Vibración de Granada* [en línea]. [Barcelona]: 2002 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

CUATRECASAS, Juan. *Mitopoyesis del origen del fuego: su significación antropológica* [en línea]. [Argentina]: Revista de Psicología, 5 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.883/pr.883.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.883/pr.883.pdf)>.

DAVAY, Paul. *Les Beaux Arts* [en línea]. [Bélgica] mayo de 1958 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

Diputación de Granada. [En línea]. [Granada] [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.dipgra.es>>.

Filmoteca de Andalucía. [En línea]. [Córdoba] [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.filmotecadeandalucia.com>>.

Fondo filmográfico José Val del Omar. [En línea]. [Madrid] [ref. de 25 de diciembre de 2011]. Disponible en web: <<http://multidoc.rediris.es/valdelomar/>>.

HONRAD, Haemmerling. *Der Tagesspiegel* [en línea]. [Berlín, Alemania]: 29 junio de 1956 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

JIMÉNEZ, Pedro. Contextos. Val del Omar, sonidista [en línea]. [Madrid]: Radio del MNCARS, 2010 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://radio.museoreinasofia.es/val-del-omar>>.

Junta de Andalucía. *Biblioteca Virtual* [en línea]. [Andalucía] [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/informacion/noticia.cmd?nombre=val\\_del\\_omar](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/informacion/noticia.cmd?nombre=val_del_omar)>.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Exposiciones pasadas* [en línea] [Madrid]: 2010 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2011/val-del-omar.html>>.

Museo Nacional Colegio de San Gregorio. *Catálogo* [en línea]. [Valladolid] [ref. de 25 de diciembre de 2011]. Disponible en web: <<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MNCSG>>.

PLAT. Archivo filmico online. Plataforma de difusión e investigación audiovisual. [Madrid] [ref. de 21 junio de 2013]. Disponible en web: <<http://www.plat.tv>>.

VAL DEL OMAR, José. *Acariño galacico (De barro)* [vídeo en línea]. [Andalucía] [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/videos/cortos\\_valdelomar/acarino.htm](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/videos/cortos_valdelomar/acarino.htm)>. Igualmente disponible en Youtube.

VAL DEL OMAR, José. *Aguaespejo granadino* [vídeo en línea]. [Andalucía] [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/videos/cortos\\_valdelomar/aguaespejo.htm](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/videos/cortos_valdelomar/aguaespejo.htm)>. Igualmente disponible en Youtube.

VAL DEL OMAR, José. *Fuego en Castilla* [vídeo en línea]. [Andalucía] [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/videos/cortos\\_valdelomar/fuego.htm](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/videos/cortos_valdelomar/fuego.htm)>. Igualmente disponible en Youtube.

VAL DEL OMAR, José. *Vibración de Granada* [vídeo en línea]. [Andalucía] [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/videos/cortos\\_valdelomar/vibracion.htm](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/videos/cortos_valdelomar/vibracion.htm)>. Igualmente disponible en Youtube.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *Val del Omar en tela de juicio* [en línea]. [Madrid] [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <[http://www.campusred.net/telos/anteriores/num\\_036/actuali\\_libros6.html](http://www.campusred.net/telos/anteriores/num_036/actuali_libros6.html)>.

RUSSO, Eduardo. *Conjeturas sobre Val del Omar. El que ama, arde* [en línea]. [Barcelona]: 2000 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. *Festival de Cannes, 1956: Un éxito que se podía haber conseguido en 20 minutos* [en línea]. [Madrid]: junio de 1956 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <[www.valdelomar.com](http://www.valdelomar.com)>.

SÁNCHEZ, Alfonso. *La noche estaba metida en agua* [en línea]. [Madrid]: Informaciones, 1955 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.



VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Cine amateur* [en línea]. [Madrid]: Espectador de sombras. Crítica de films, 23 de marzo de 1935 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II**  
**Doctorado de Teoría, análisis y documentación cinematográfica**



**LA CORRELACIÓN ENTRE LOS ELEMENTOS  
TÉCNICOS Y LOS ELEMENTOS EXPRESIVOS EN  
LA OBRA DE JOSÉ VAL DEL OMAR:**

**ANÁLISIS FÍLMICO DEL  
*TRÍPTICO ELEMENTAL DE ESPAÑA*  
VOLUMEN II – APÉNDICES Y ANEXOS**

**TESIS DOCTORAL PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**VÍCTOR HERRERUELA RUIZ**

Bajo la dirección del Doctor  
Antonio Castro Bobillo  
**Madrid, 2013**



## ÍNDICE Volumen II

### APÉNDICES.

Apéndice 1. Desglose por planos de <i>Aguaespejo granadino</i>	6
Apéndice 1.1. Esquema visual de la planificación .....	6
Apéndice 1.2. Tabla de referencia esquemática .....	47
Apéndice 1.3. Ficha técnica y artística de <i>Aguaespejo granadino</i> .....	60
Apéndice 2. Desglose por planos de <i>Fuego en Castilla</i>	64
Apéndice 2.1. Esquema visual de la planificación .....	64
Apéndice 2.2. Tabla de referencia esquemática .....	98
Apéndice 2.3. Ficha técnica y artística de <i>Fuego en Castilla</i> .....	106
Apéndice 3. Desglose por planos de <i>Acariño galaico (De barro)</i>	109
Apéndice 3.1. Esquema visual de la planificación .....	109
Apéndice 3.2. Tabla de referencia esquemática .....	150
Apéndice 3.3. Ficha técnica y artística de <i>Acariño galaico (De barro)</i> .....	159
Apéndice 4. Filmografía completa de José Val del Omar	162
Apéndice 4.1. Primeras filmaciones y la época de las Misiones Pedagógicas ....	165
Apéndice 4.2. Los elementales .....	174
Apéndice 4.3. Filmaciones posteriores .....	175

## ANEXOS.

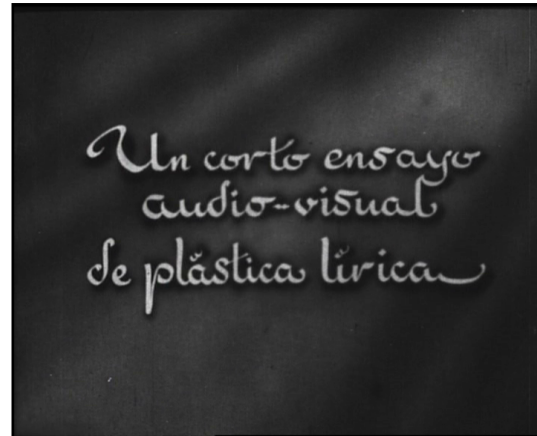
Anexo 1. Presupuesto final de <i>Aguaespejo granadino</i> .....	205
Anexo 2. Locución e intertítulos de <i>Aguaespejo granadino</i> .....	210
Anexo 3. Rótulos de <i>Vibración de Granada</i> .....	214
Anexo 4. Locución e intertítulos de <i>Fuego en Castilla</i> .....	216

# APÉNDICES

APÉNDICE 1. DESGLOSE POR PLANOS DE *AGUAESPEJO GRANADINO*. Apéndice 1.1. Esquema visual de la planificación



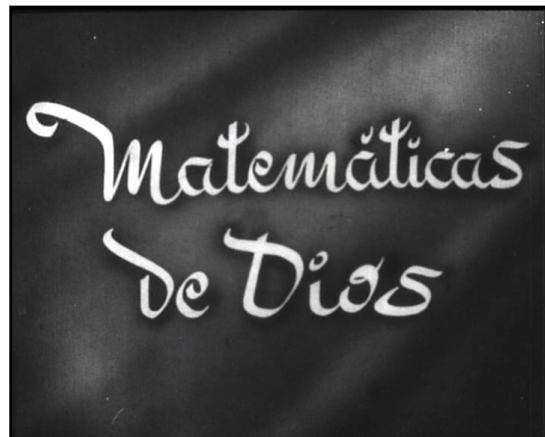
1



2



3



4



5



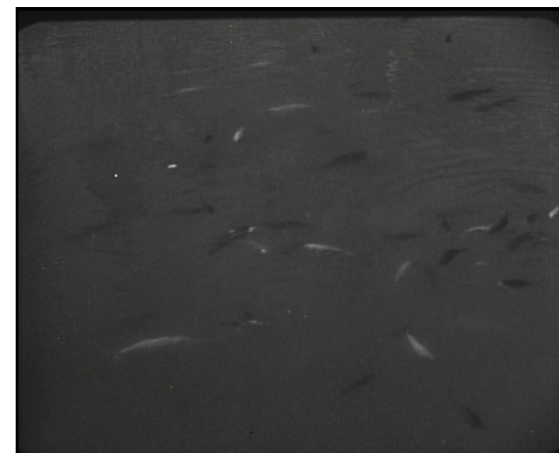
6



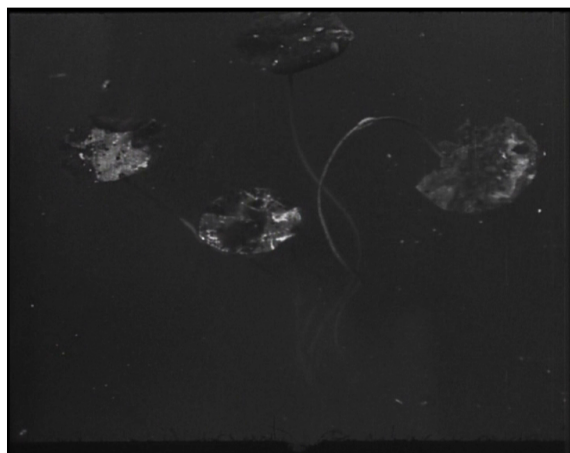
7



8



9



10



11



12





13



14



15



16



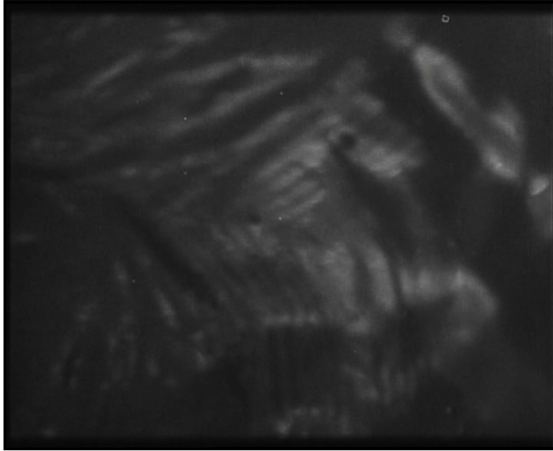
17



18



19



20



21-A



21-B



22



23





23-B



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34





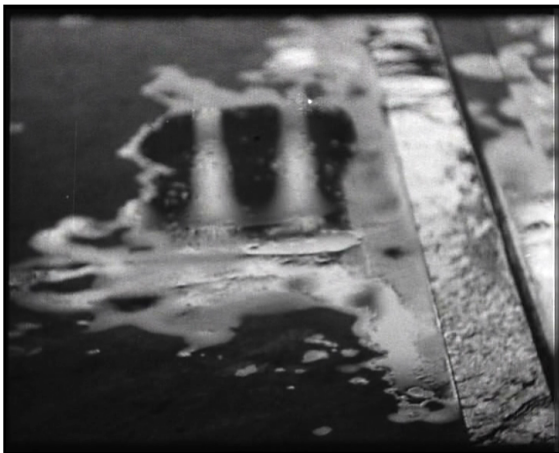
35



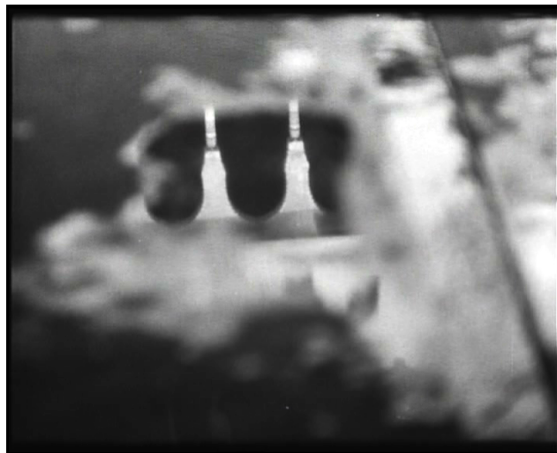
36



37



38-A



38-B



39-A



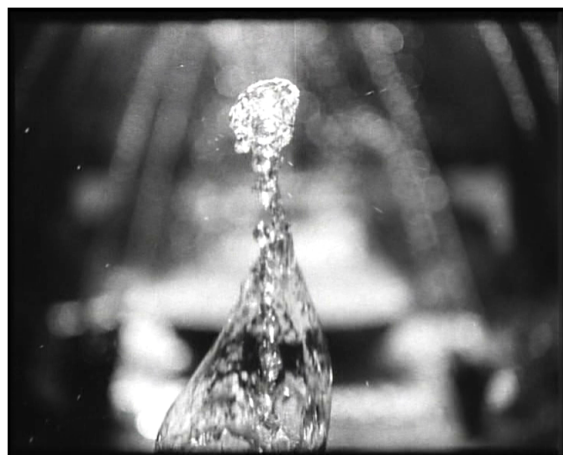
39-B



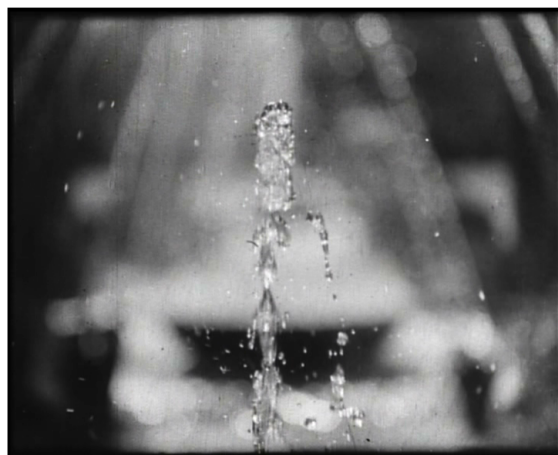
40-A



40-B



40-C

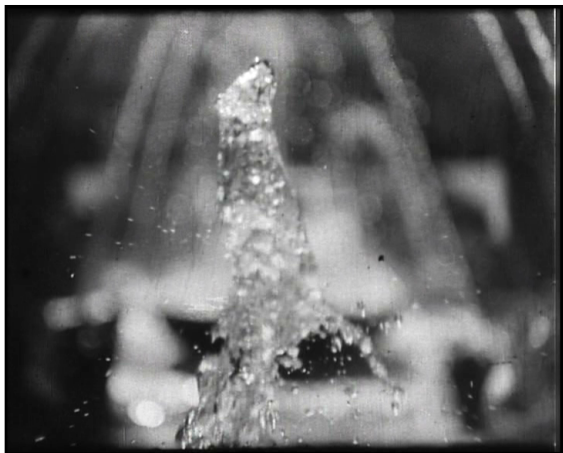


41-A

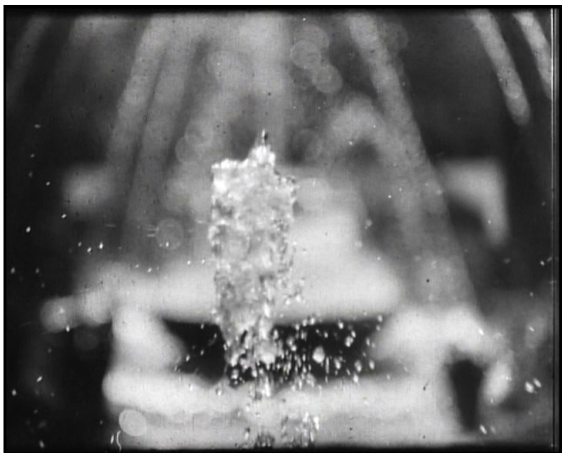


41-B





41-C



42



43



44



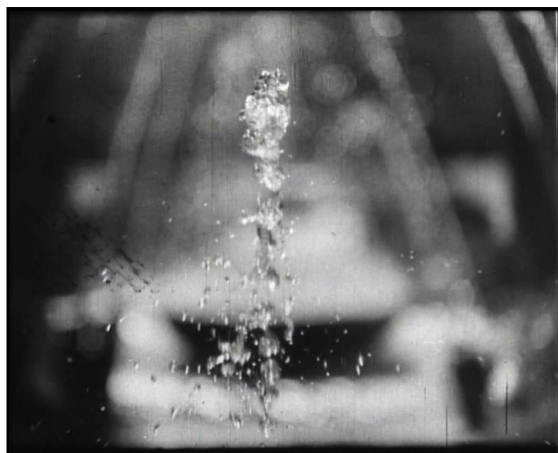
45



46



47



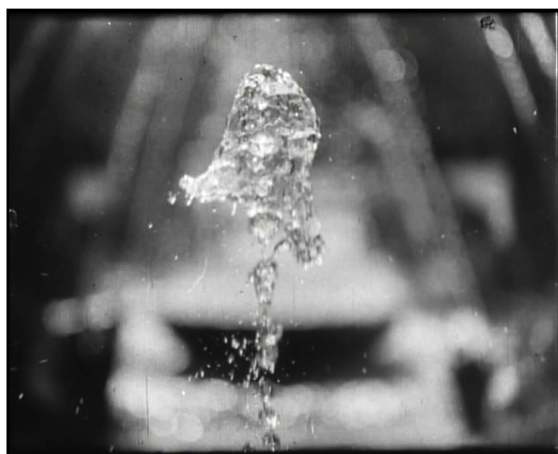
48



49



50



51

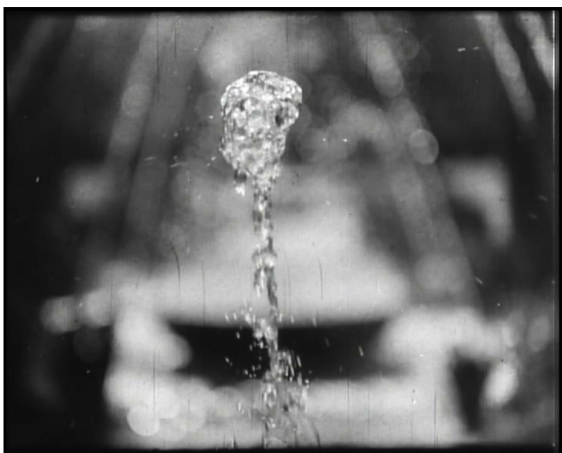


52





53



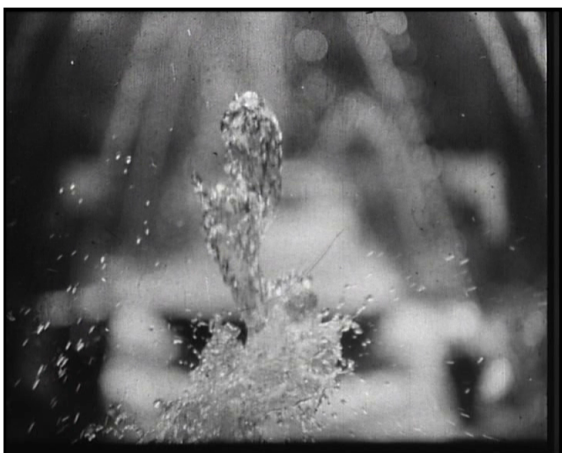
54



55



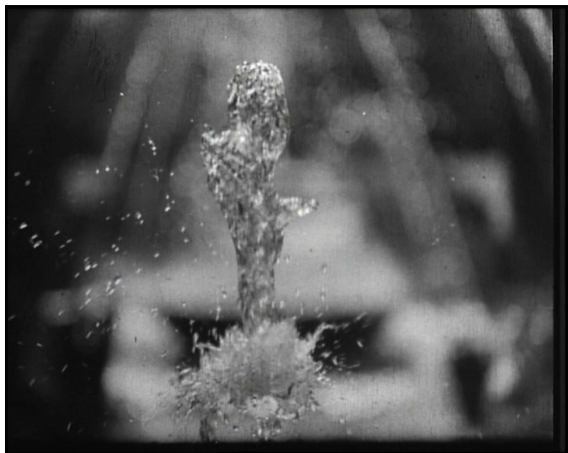
56



57



58



59



60



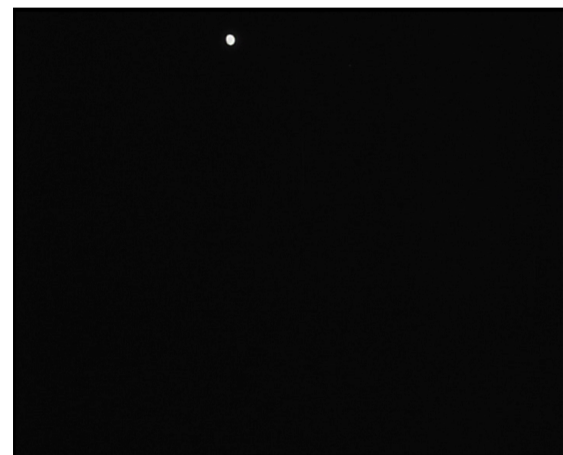
61



62



63-A



63-B



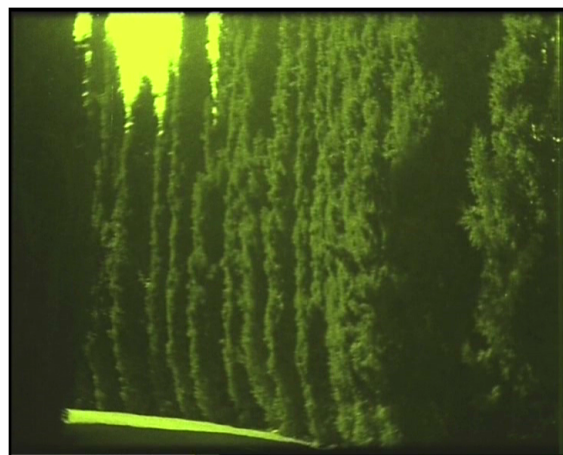
64



65



66



67

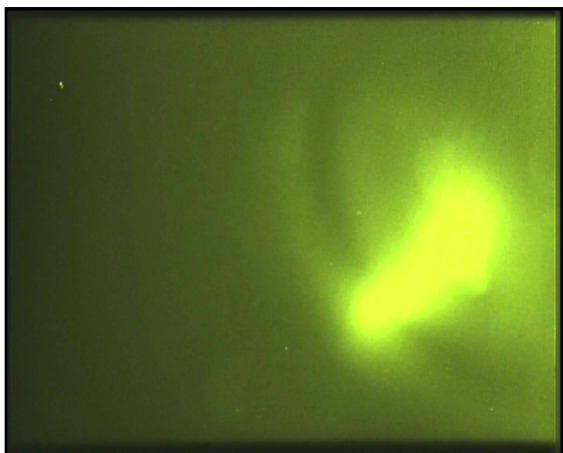


68



69

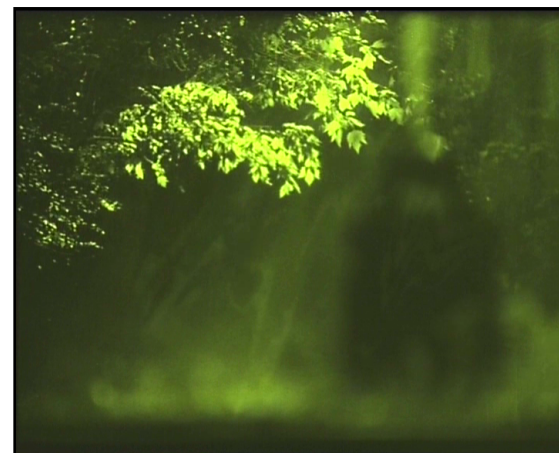




70



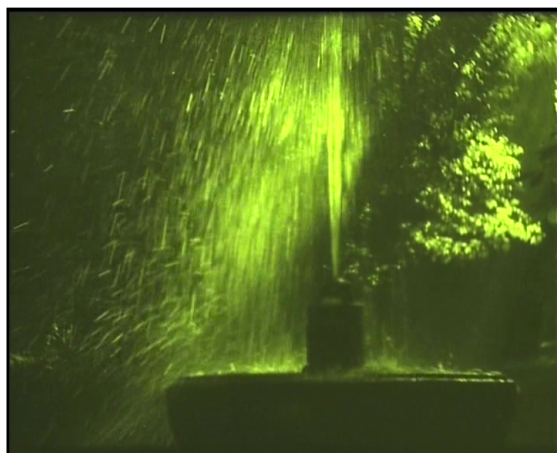
71



72-A



72-B



73-A



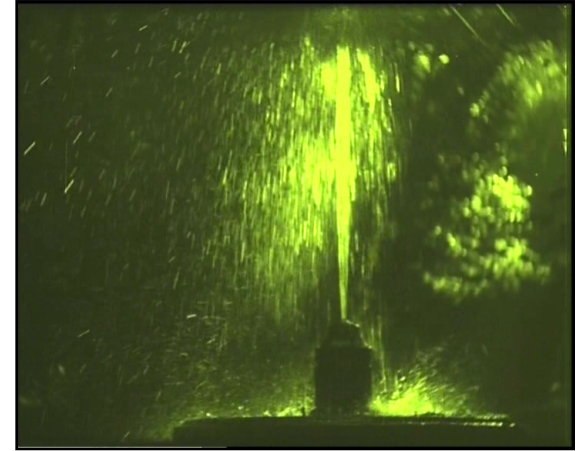
73-B



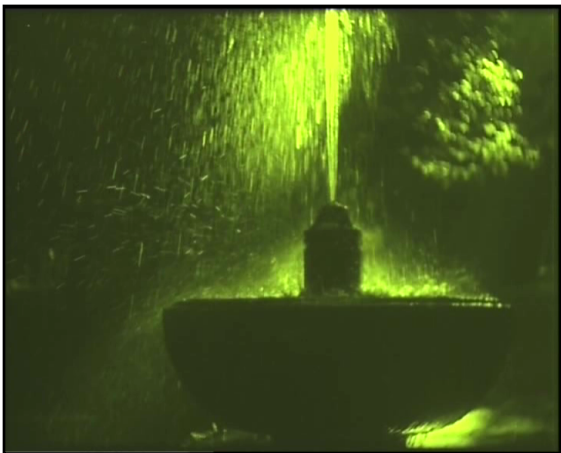
74-A



74-B



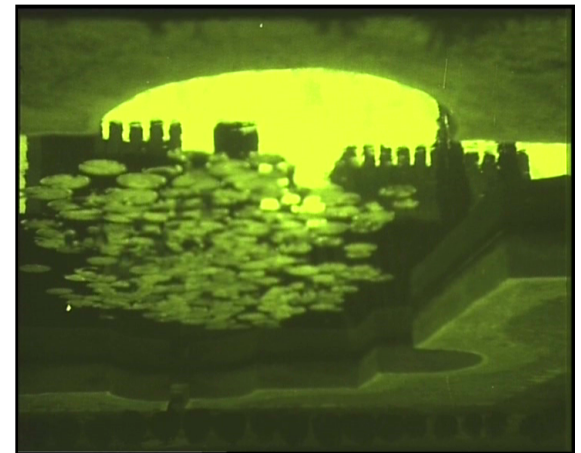
75-A



75-B

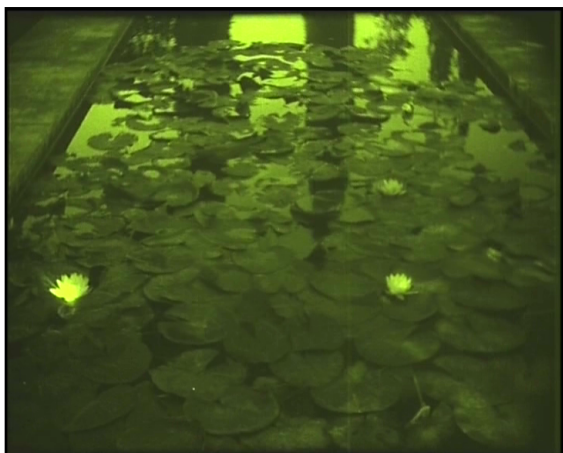


76

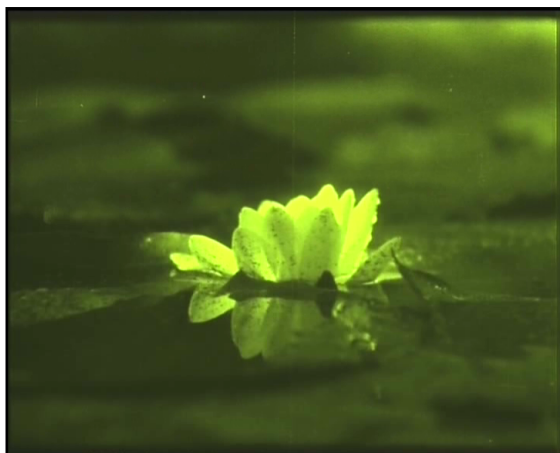


77





78



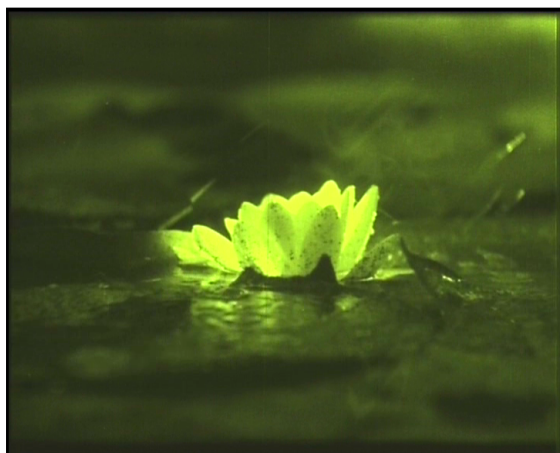
79



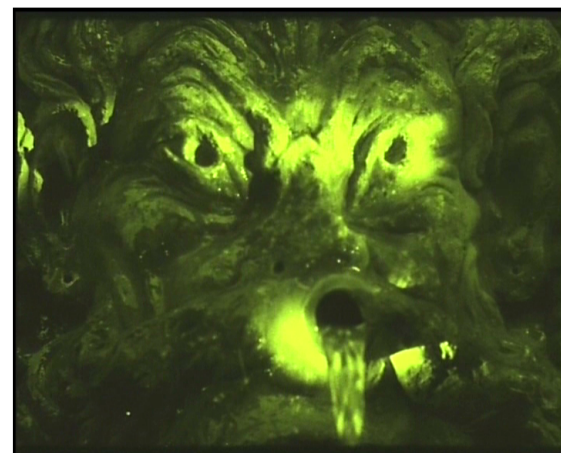
80



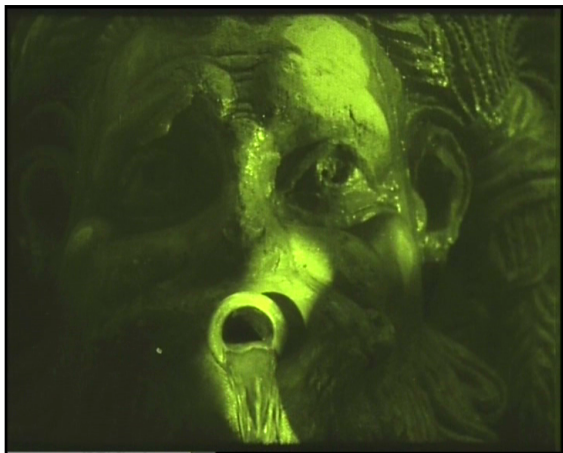
81



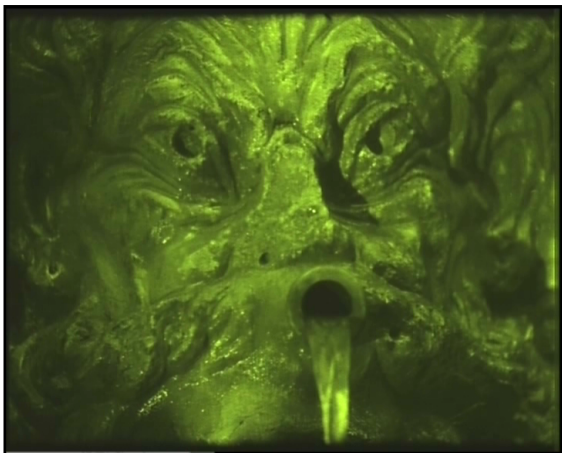
82



83



84



85



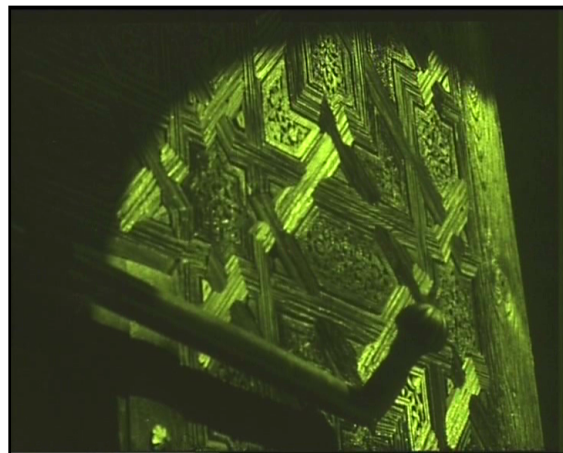
86



87

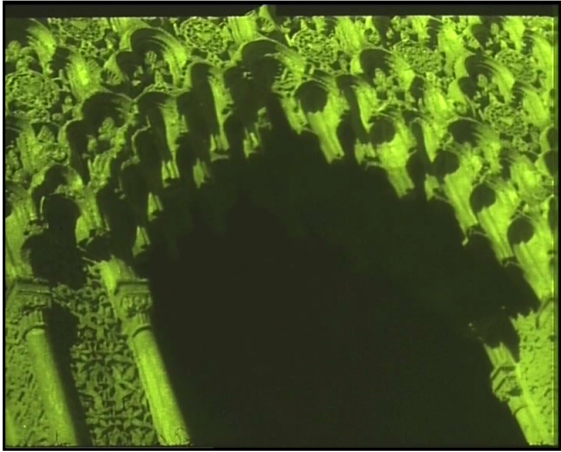


88



89

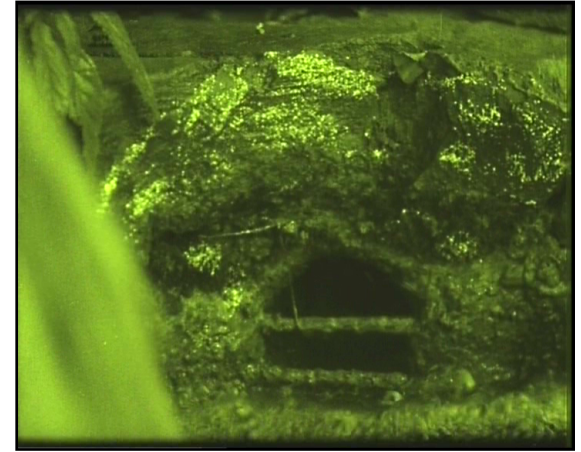




90



91-A



91-B



92

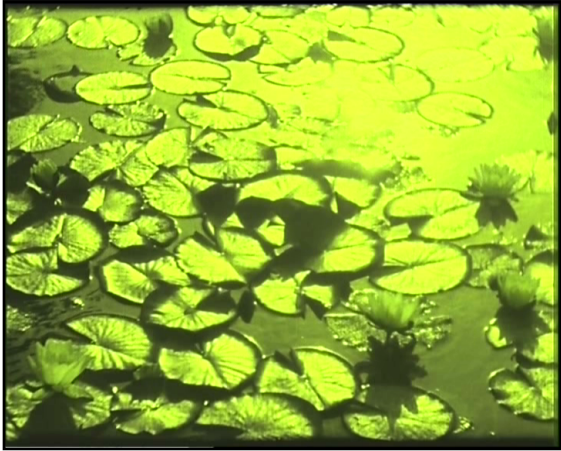


93

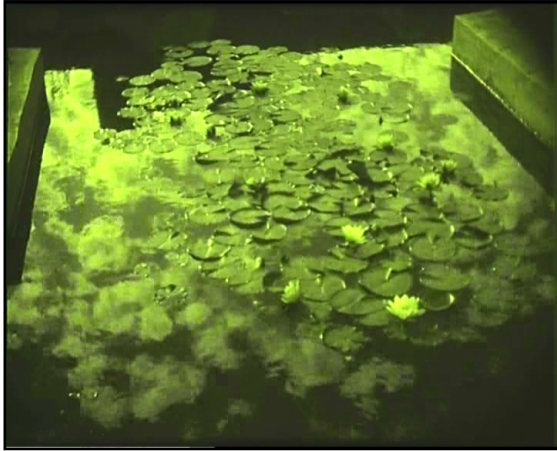


94





95



96



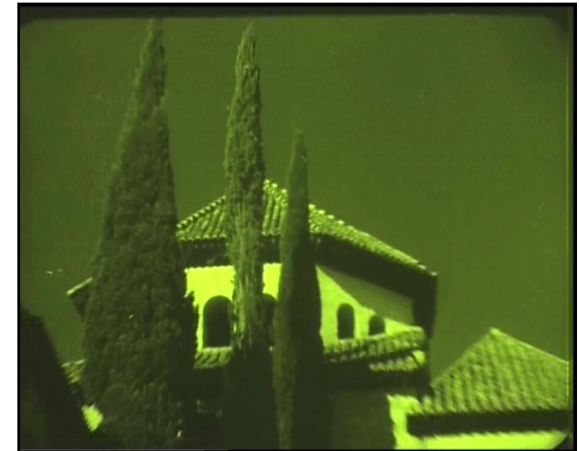
97



98



99



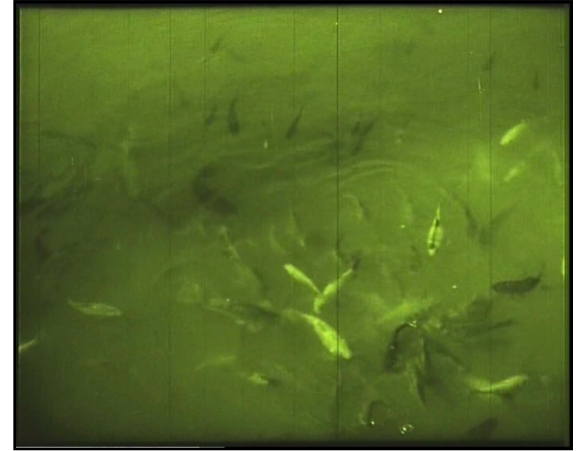
100



101



102



103



104



105

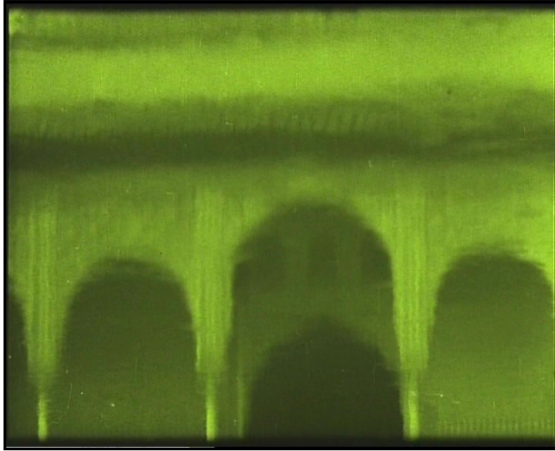


106

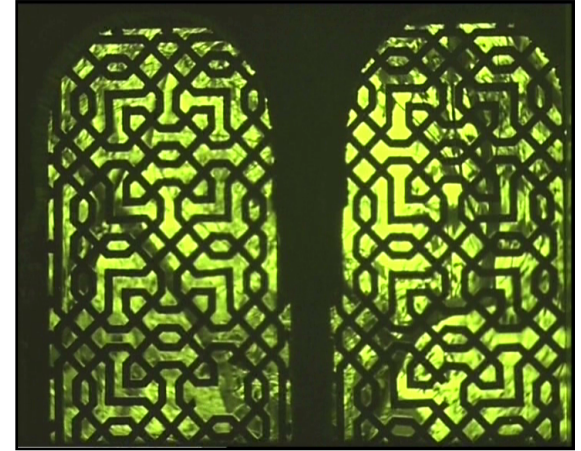




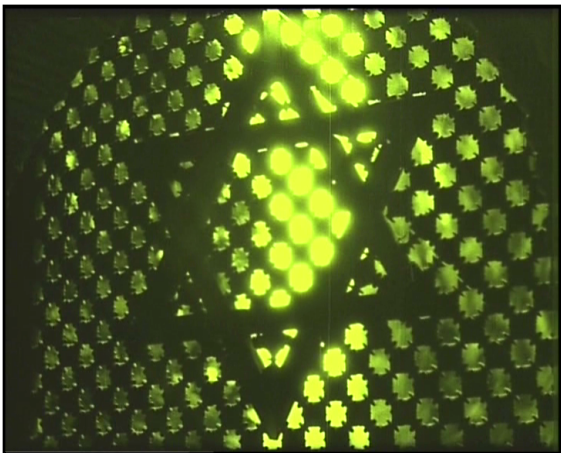
107



108



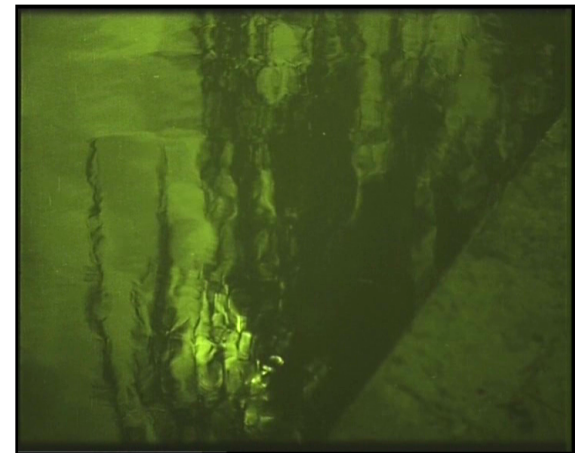
109



110



111



112



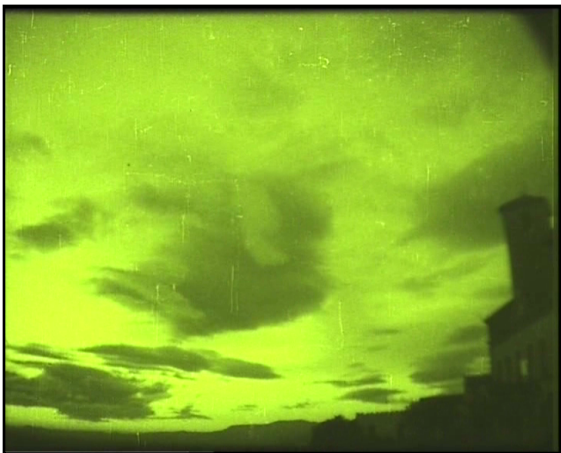
113



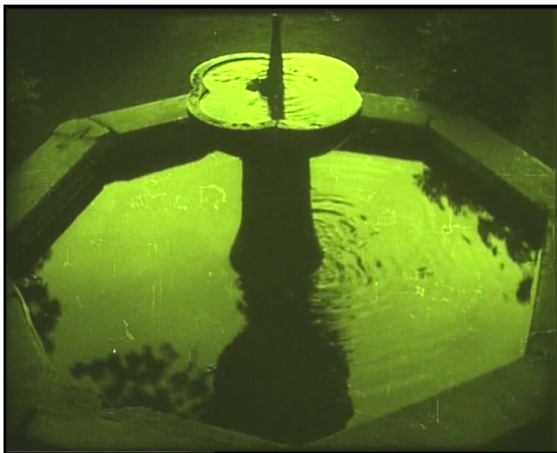
114



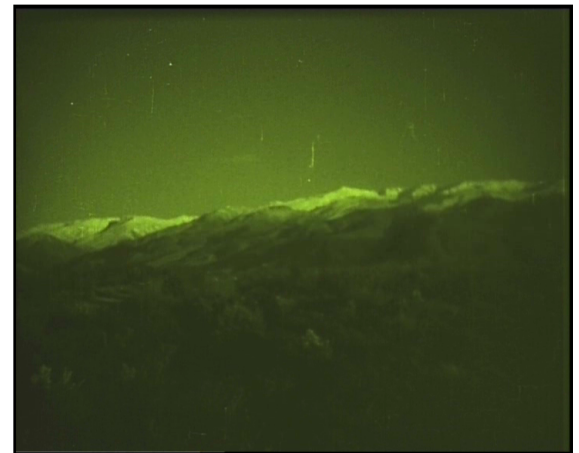
115



116

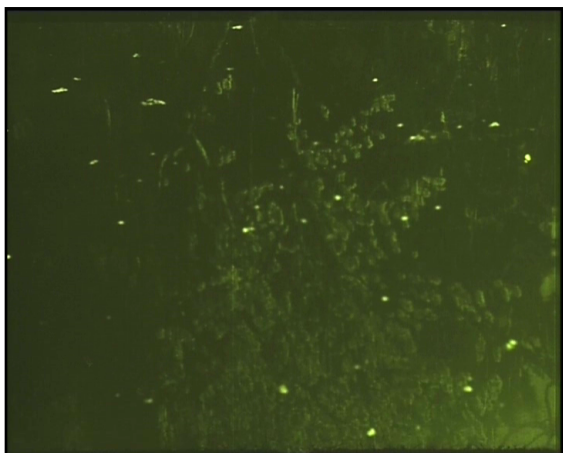


117



118





119



120



121



122



123



124



125



126



127



128



129



130



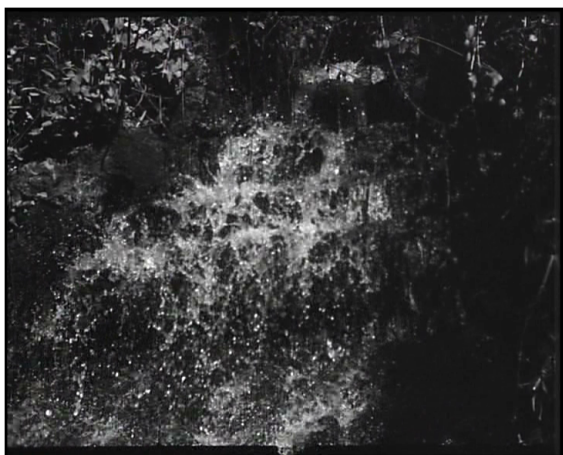
131



132



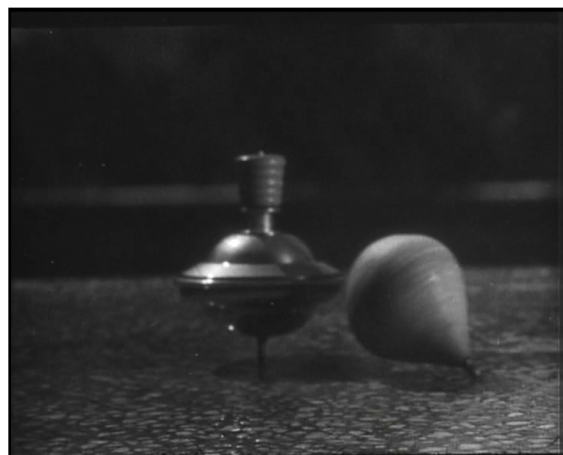
133



134



135



136





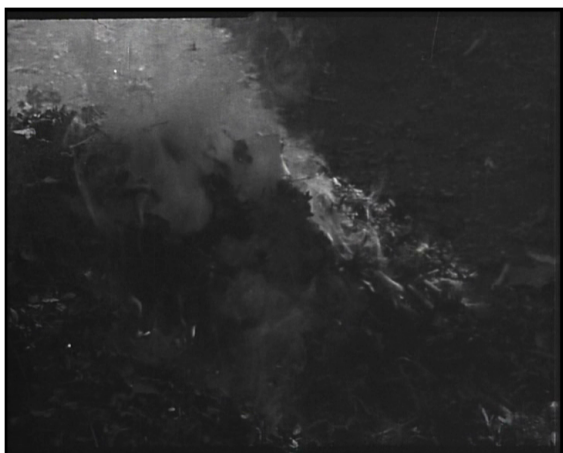
137



138



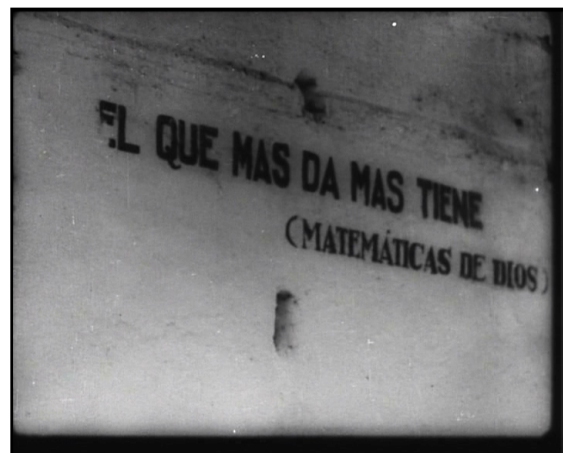
139



140



141



142





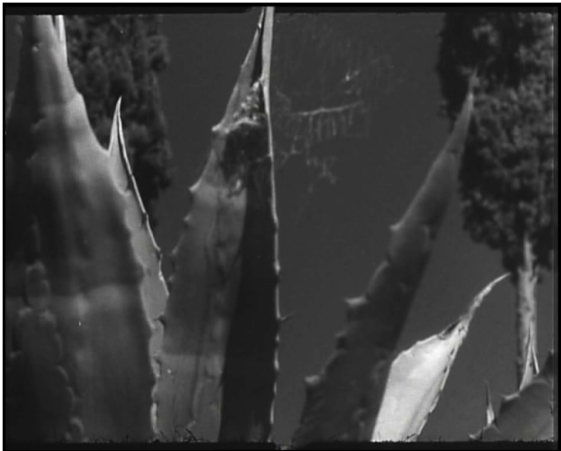
143



144



145-A



145-B



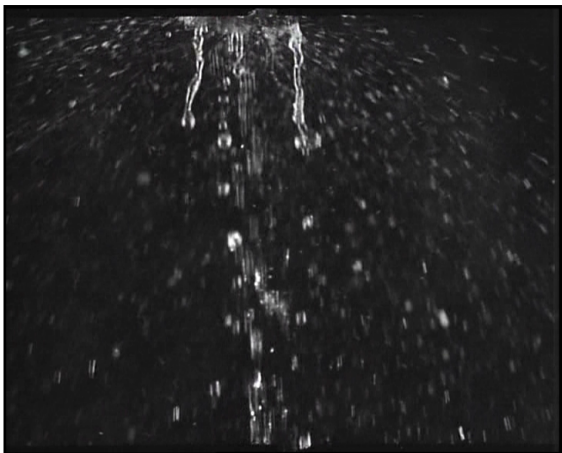
146-A



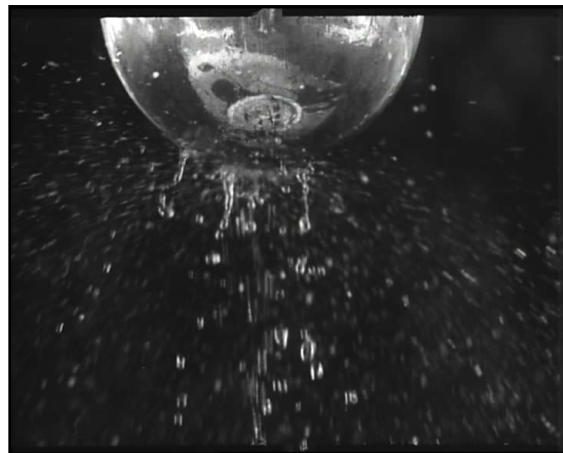
146-B



147



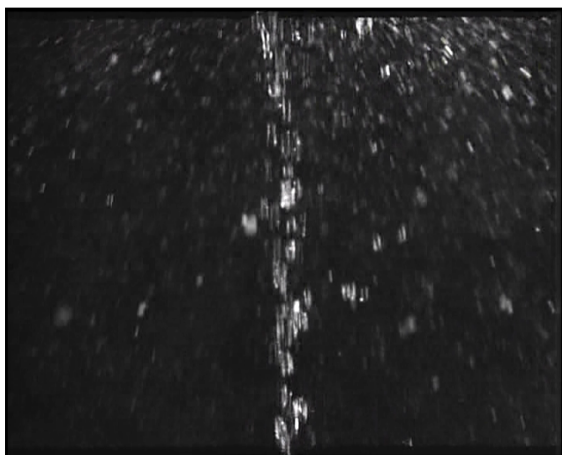
148-A



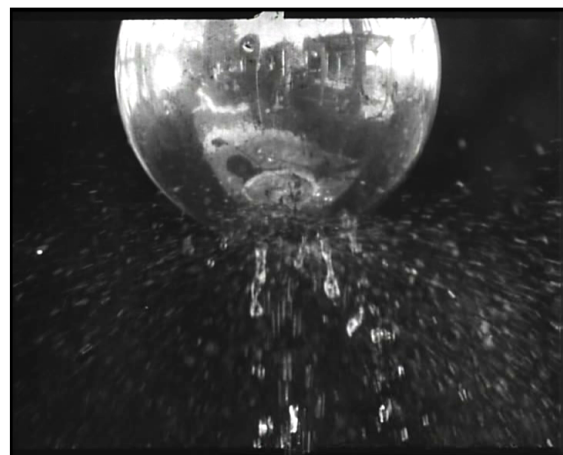
148-B



149



150-A



150-B



151



152



153



154



155



156





157



158



159



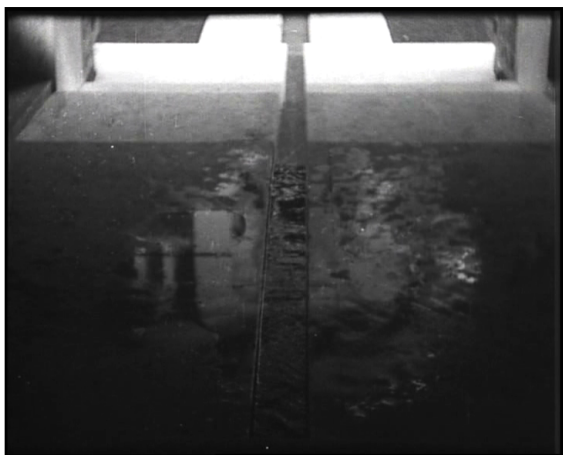
160



161



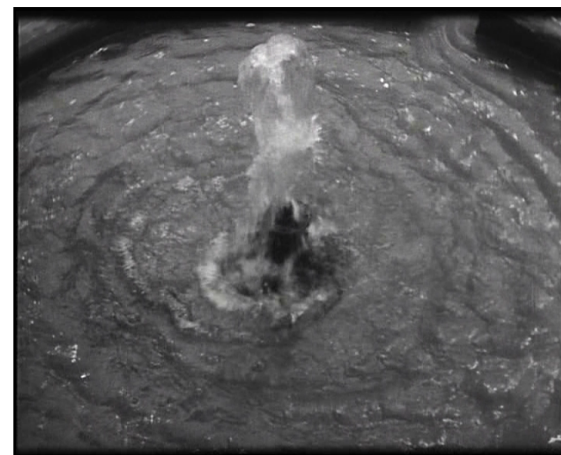
162



163



164



165



166



167



168





169



170



171-A



171-B



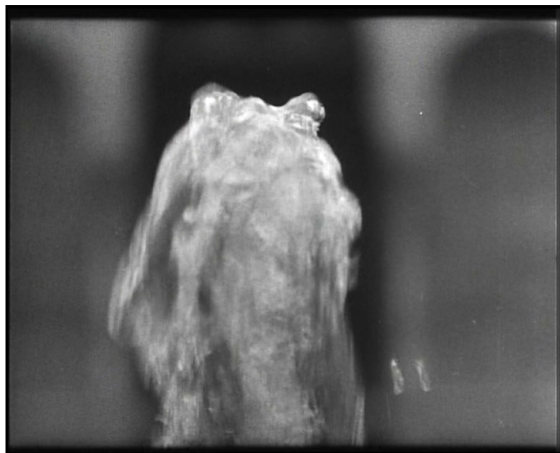
172



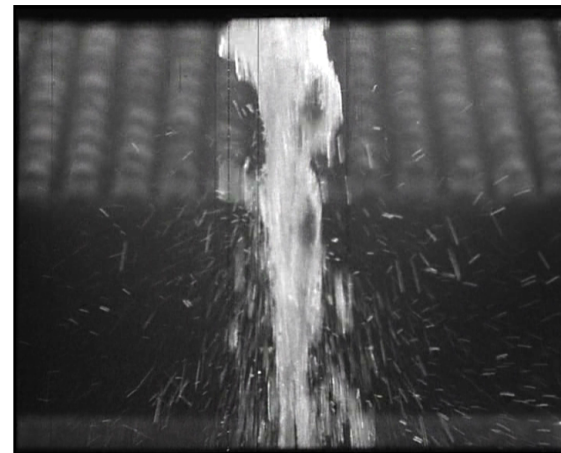
173



174



175



176



177



178



179



180



181



182



183



184



185

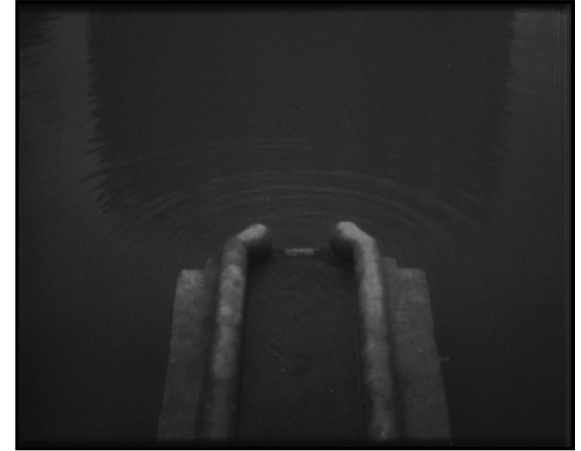




186



187



188



189



190



191



192-A



192-B



193-A



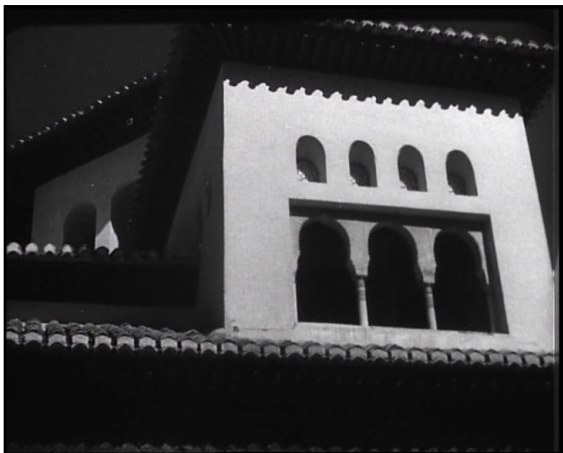
193-B



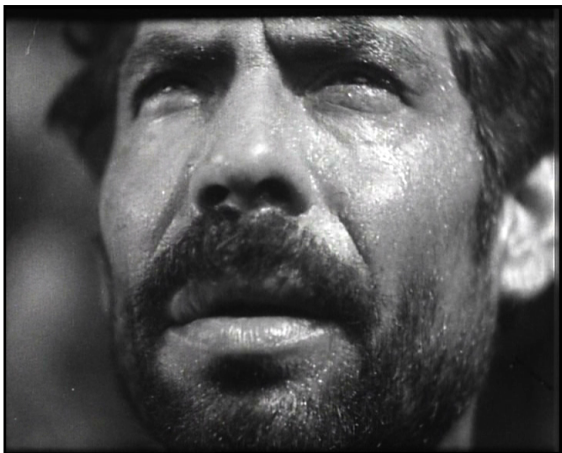
194



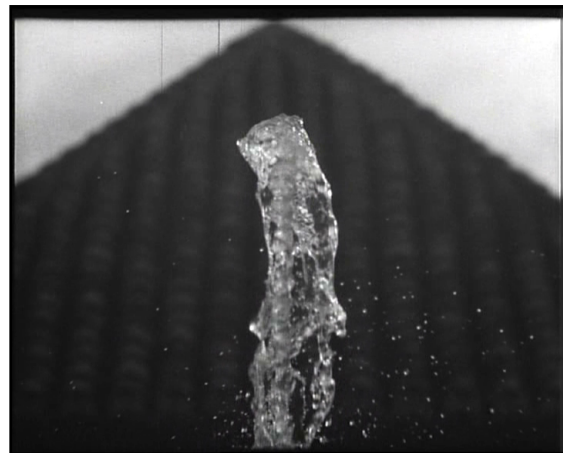
195



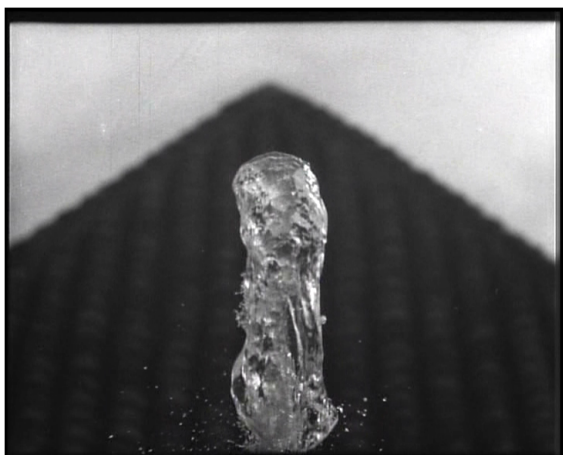
196



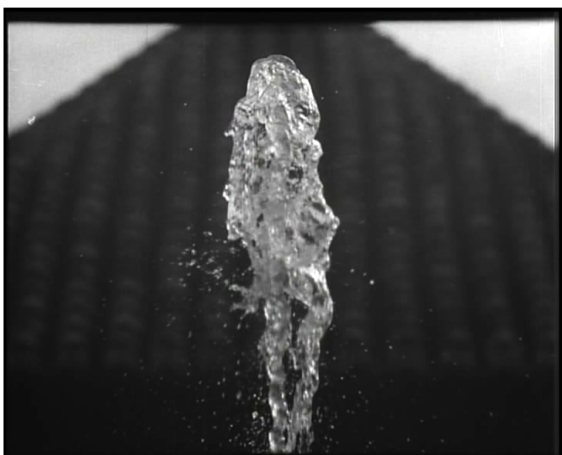
197



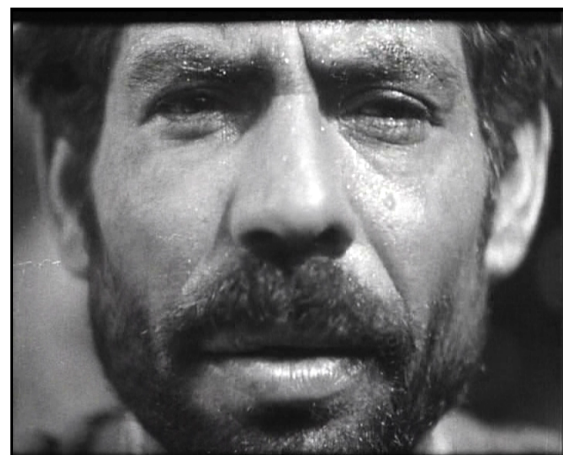
198-A



198-B

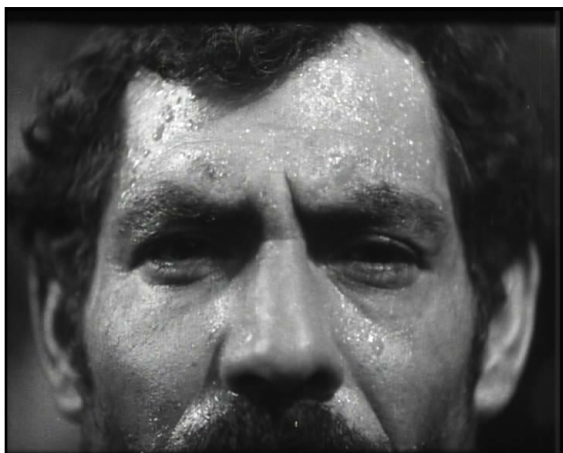


198-C



199-A





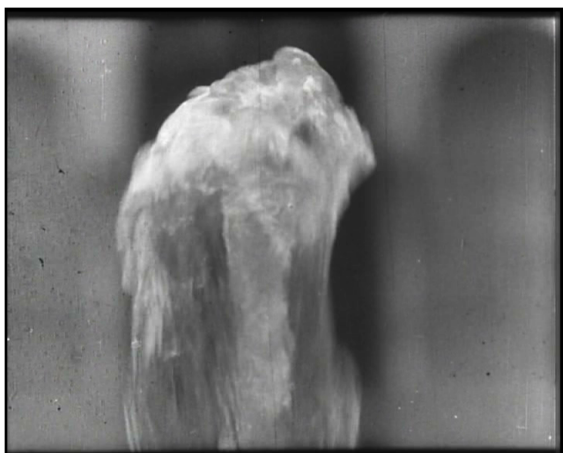
199-B



200



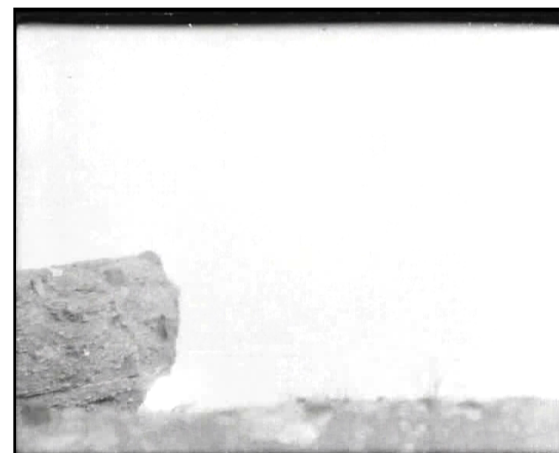
201



202



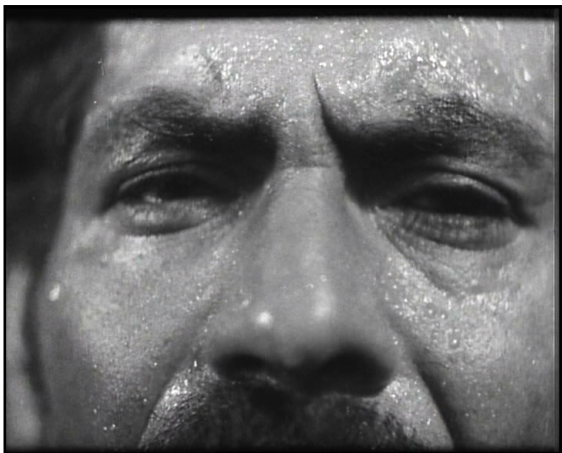
203



204-A



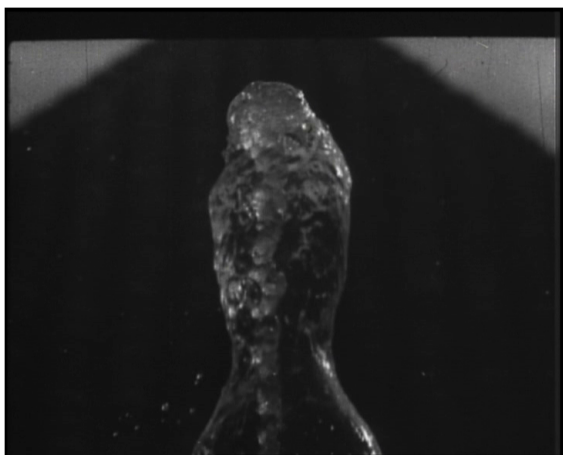
204-B



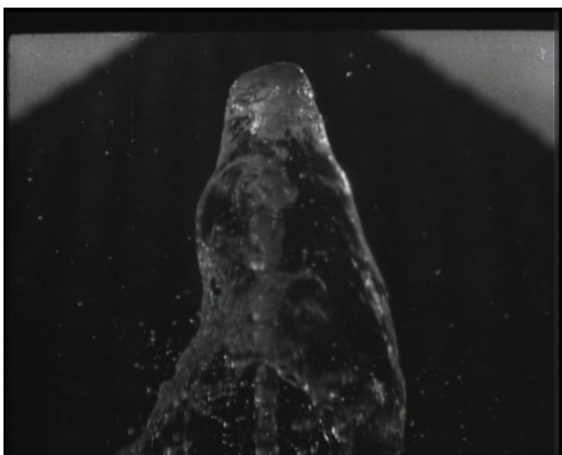
205-A



205-B



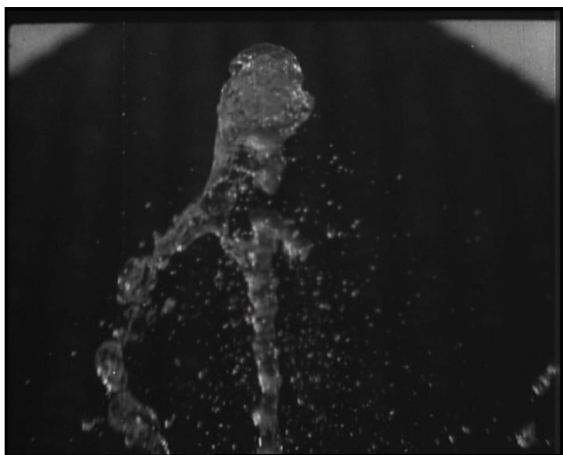
206



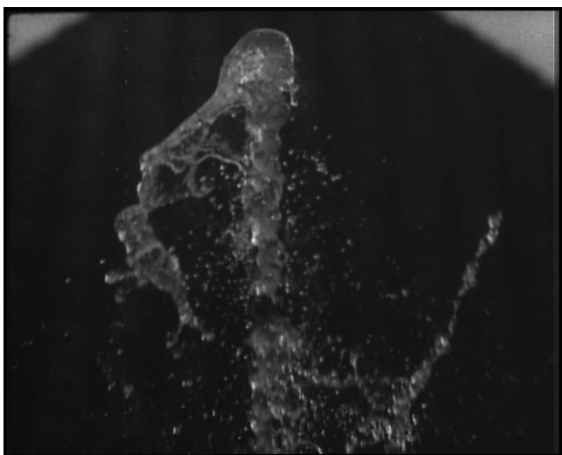
207



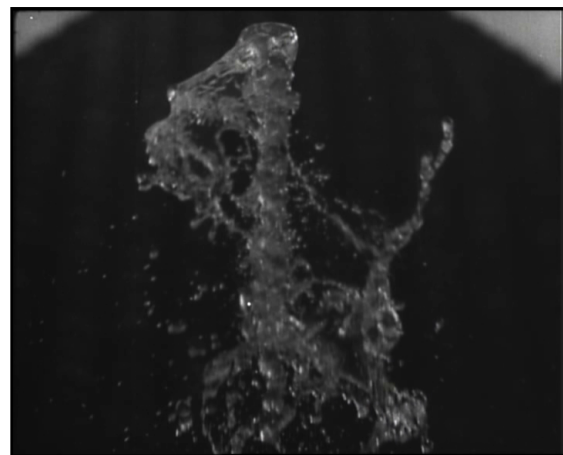
208



209



210



211



212



213



214



215



216



217-A



217-B



217-C

**Apéndice 1.2.**

**Tabla de referencia esquemática *Aguaspejo granadino***

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
1	00:00	00:09	INTERTÍTULO: José Val del Omar presenta.			Fundido en negro		Música de créditos iniciales: tam-tam y guitarra.	Aldabonazo	
2	00:09	00:16	INTERTÍTULO: Un corto ensayo audio-visual de plástica lírica.			Encadenado		""		
3	00:16	00:24	INTERTÍTULO: Manifestación cinematográfica del sistema español de sonido DIAFONO registrado en el año 1944.			Encadenado		""		
4	00:24	00:29	INTERTÍTULO: Matemáticas de Dios.			Encadenado		""		
5	00:29	00:35	INTERTÍTULO: El que más da			Encadenado		""		
6	00:35	00:40	INTERTÍTULO: ... más tiene			Encadenado		""		
7	00:40	00:49	INTERTÍTULO: Aguaspejo Granadino.			Fundido a negro		Termina la música de créditos iniciales. Oles y aplausos.	Aldabonazo sobre negro	
8	00:49	00:55	Las almenas de una torre de la Alhambra se recortan sobre el cielo, atravesado por una nube con clara forma de flecha.	PG						Contrapicado
9	00:55	01:10	Estanque plagado de peces de diferentes tamaños y colores.	PG						Picado
10	01:10	01:20	Varias hojas flotan en un estanque y son mecidas por el agua.	PD			NARRADOR: Ciegas.			Picado
11	01:20	01:27	Un niño gitano descorre unas cortinas.	PAm			NARRADOR: Qué ciegas.			
12	01:27	01:31	Dos fuentes de piedra secas con forma de rostro ovalado.	PG						
13	01:31	01:49	Un joven sale del interior de una cueva cuya forma recuerda las cavidades oculares del cráneo humano.	PG			NARRADOR: Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo. Bailan sin...			
14	01:49	02:09	Un niño gitano baila mientras su madre le jalea, rodeados ambos por chumberas.	PG			NARRADOR: ... saber por qué.			
15	02:09	02:17	Viejo desmayado.	PG						
16	02:17	02:29	Un hombre ciego gira sobre sí mismo casi 360°.	PM			NARRADOR: Y no encuentran más razones, que las que caen de su peso.		Rozamiento	Contrapicado
17	02:29	02:41	Una mujer gira sobre sí misma casi 360°.	PP			MUJER: De dos cuerpos vengo, a dos sangres voy.			
18	02:41	02:49	Una vieja gira sobre sí misma.	PP			MUJER: No soy.		Rozamiento	



NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
19	02:49	03:11	Vista desde la Alhambra de los montes sobre los que se asienta Granada. El cielo está surcado por nubes; las sombras se alargan hasta que anochece.	PG			NARRADOR: ¡Dios mío! Pero qué ciegas son las criaturas, si sus razones no alcanzan ni a la sombra de sus cuerpos.		Viento	Acelerado Luz parpadeante
20	03:11	03:21	Estanque con agua.	PD				Arranca cante jondo: El hombre está en una jaula formada por las caídas.	Agua	Cenital
21	03:21	03:25	Mascarón con surtidor de agua que pertenece al Pilar de Carlos V.	PD	PAN Vertical (descendente)			""	""	
22	03:25	03:29	Estatua de un niño que derrama agua por una caracola que sostiene sobre su hombro. Pertenece al Pilar de Carlos V.	Pam				""	""	
23	03:29	03:38	Bajamos de un surtidor que sale de una piedra, hasta un galápago.	PD	PAN Vertical (descendente)			""	""	
24	03:38	03:43	Fuente de piedra con forma antropoide. De su boca brota un surtidor.	PD	PAN Vertical (descendente)			Termina cante jondo.	""	
25	03:43	03:56	Sauce cuyo tronco se divide en dos grandes ramas.	PG				Arranca cante jondo: Un planeta frío tirando de mi entraña.	""	Contrapicado
26	03:56	03:59	Rostro de joven con rictus descompuesto.	PP				""	""	Lente de agua
27	03:59	04:07	Una joven pareja gitana sostiene a su bebé entre los brazos.	PAm Corto				""	""	
28	04:07	04:13	Un galápago avanza sobre las piedras de un pequeño torrente de agua.	PD				Termina cante jondo.	""	
29	04:13	04:26	Dos surtidores incrustados en un muro de piedra, forman un pequeño arroyo.	PG					Agua (menos volumen)	Luz parpadeante
30	04:26	04:31	Un niño sigue a tres burros, por el camino de una ladera en pendiente.	PG					""	
31	04:31	04:36	Un galápago avanza sobre la superficie de piedra de una fuente.	PD	PAN Horizontal (izq. a dcha.)				Agua Desague	
32	04:36	04:48	Vista de una muralla de la Alhambra.	PG			NARRADOR: Granada es la eterna frontera de la noche a la mañana. El lugar de encuentro de la...		Agua Tañir de campanas	Acelerado Luz parpadeante
33	04:48	04:53	Galápago.	PD			NARRADOR: ... piedra, con el agua.		""	
34	04:53	05:04	Tras producirse un desprendimiento de rocas a la entrada de una cueva, sale una niña.	PG			NARRADOR: La tierra florecida en Ana Zaida.		""	
35	05:04	05:08	Flores, margaritas y matorrales.	PD					""	Luz parpadeante
36	05:08	05:11	Sobre un empedrado que representa la estrella de David, oscila la sombra de un surtidor.	PD					Agua Tañir de campanas Desague	Picado
37	05:11	05:12	Rostro de joven con el rictus descompuesto.	PP					Desague	
38	05:12	05:20	Cambio de foco sobre el reflejo de la arquitectura en un charco.	PD	Variación distancia focal				Tañir de campanas ralentizado	Variación distancia focal Picado

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
39	05:20	05:45	Un canal del Patio de la Acequia de El Generalife está flanqueado a ambos lados por hileras de surtidores.	PG	PAN Vertical (ascendente)		NARRADOR: Cristianas voces de bronce, naufragaban en la Alhambra.		Agua	
40	05:45	05:56	Detalle del chorro de un surtidor.	PD	Variación distancia focal			Comienzan jipíos flamencos: guitarra, cajones, voz femenina, palmeros...	""	Variación distancia focal
41	05:56	06:11	Detalle ralentizado del chorro de un surtidor.	PD	Variación distancia focal		NARRADOR: Por la glorieta del agua, todos los gritos del tiempo, ¡a corol, la jaleaban.	Continúan jipíos flamencos.		Variación distancia focal Ralentizado
42	06:11		Fotograma congelado del chorro de agua que brota del surtidor.	PD				Continúan jipíos flamencos.		Fotograma congelado
43			""	PD				""		
44			""	PD				""		
45			""	PD				""		
46			""	PD				""		
47			""	PD				""		
48			""	PD				""		
49			""	PD				""		
50			Fotograma congelado del chorro de agua que brota del surtidor. Progresivamente toma forma antropomórfica.	PD				""		
51			""	PD				""		
52			""	PD				""		
53			""	PD				""		
54			""	PD				""		
55			""	PD				""		
56			Fotograma congelado del chorro de agua que brota del surtidor. Sugiere el perfil de una folclórica con mantilla.	PD				""		
57			Fotograma congelado del chorro de agua que brota del surtidor. Sugiere una folclórica taconeando.	PD				""		
58			Fotograma congelado del chorro de agua que brota del surtidor. Sugiere una folclórica dando palmas.	PD				""		

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
59		06:26	Fotograma congelado del chorro de agua que brota del surtidor. Sugiere una folclórica taconeando mientras da palmas.	PD				Terminan jipíos flamencos.	Tañir de campanas	
60	06:26	06:30	Vista general de la Alhambra.	PG					""	Acelerado. Luz parpadeante
61	06:30	06:36	Un torrente de agua natural brota de un muro de piedra.	PD					Agua	Acelerado Luz parpadeante
62	06:36	06:49	Vista general de Granada desde la Alhambra.	PG			NARRADOR: Huye el día, y la razón, de la fuentes de Granada.		Olas	Acelerado Luz parpadeante
63	06:49	06:58	Vista de un monte del que sobresale una construcción. Anochece y asciende la luna.	PG			NARRADOR: Y, con la luna...		""	Acelerado Luz parpadeante
64	06:58	07:03	Una niña mira hacia arriba con los ojos cerrados.	PD		Virado a verde	NARRADOR: ... brinca la sangre...		Agua	Lente de agua
65	07:03	07:03	Rostro del joven con el rictus descompuesto.	PD		""	NARRADOR: ... grita...		""	Lente de agua
66	07:03	07:03	Niña suspensa. La superficie acuosa se pone en movimiento.	PD		""	NARRADOR: ... la savia.		""	Lente de agua
67	07:03	07:09	Hileras de cipreses que se estiran en su eje vertical.	PG		""			Golpe de violín	Lente de agua
68	07:09	07:12	Un arco y un jardín se deforman en su eje vertical, estirándose.	PG		""			""	Lente de agua
69	07:12	07:14	Niña suspensa.	PP		""			Respiración	Lente de agua Superposición de planos
70	07:14	07:19	Reflejo en un estanque.	PD		""		Melodía de flauta.		Cenital
71	07:19	07:21	Niña suspensa, que parte del P. 69. Primero, con los ojos cerrados y luego abiertos.	PP		""			Respiración	Lente de agua Superposición de planos
72	07:21	07:26	Plano de surtidor en primer término.	PD	Variación distancia focal	""		Arranca <i>Noche en los Jardines de España</i> , de Manuel de Falla.		Variación distancia focal
73	07:26	07:35	El mismo surtidor del P. 72. El chorro de agua cae como una cortina.	PG	PAN Vertical (descendente)	""		Continúa <i>Noche en los Jardines de España</i> . Se interrumpe.		
74	07:35	07:41	Mientras la cámara baja, la sombra de una mano abierta recorre el rostro de un joven que duerme. Al final, solo vemos su oreja.	PP	PAN Vertical (descendente)	""			Sonido repetitivo	
75	07:41	07:47	El mismo surtidor del P. 73 y P. 72. El chorro de agua cae como una cortina.	PG	PAN Vertical (descendente)	""		Continúa <i>Noche en los Jardines de España</i> . Se interrumpe.		
76	07:47	07:51	Mientras la cámara baja, la sombra de una mano abierta recorre el rostro de un joven dormido. Ralentizado. Se corta antes que el P.74.	PP	PAN Vertical (descendente)	""		CANTAOR: Las flores no valen nada...		Ralentizado
77	07:51	07:56	Estanque con nenúfares del Patio de los Arrayanes en el Palacio de Comares.	PG		""		CANTAOR: ... lo que valen son tus brazos.	Sonido repetitivo	Picado

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
78	07:56	08:11	Detalle de estanque con nenúfares.	PG		""		Entra música.	Sonido de fondo	Picado. Luz parpadeante
79	08:11	08:20	Detalle de la flor blanca de un nenúfar.	PD		""	VOZ TRATADA: Amor. Amor. Amor. Amor. Amor.	Se interrumpe música.	""	Luz parpadeante
80	08:20	08:25	Maria José Val del Omar mira hacia abajo.	PM corto		""	VOZ TRATADA: Amor. Amor. Amor. Amor. Obedezco.			Lente de agua
81	08:25	08:27	Muros de una estancia palaciega de la Alhambra, sobre los que se aprecian los reflejos del agua.	PG		""	VOZ TRATADA: Obedezco. Obedezco.			Contrapicado
82	08:27	08:35	Flor del nenúfa con salpicaduras de agua.	PD		""	VOZ TRATADA: Obedezco.		Sonido distorsionado Agua	
83	08:35	08:38	Mascarón de piedra con surtidor que pertenece al Pilar de Carlos V.	PD		""			Pitidos	
84	08:38	08:39	Mascarón de piedra con surtidor que pertenece al Pilar de Carlos V.	PD		""			""	
85	08:39	08:40	Mascarón de piedra con surtidor que pertenece al Pilar de Carlos V. Varía la iluminación respecto al P. 83.	PD		""		Entra música.		
86	08:40	08:42	Mascarón de piedra con surtidor que pertenece al Pilar de Carlos V. Varía la iluminación respecto al P. 84.	PD		""		""		
87	08:42	08:46	Mascarón de piedra con surtidor que pertenece al Pilar de Carlos V. Varía la iluminación respecto al P. 85 y P. 83.	PD		""	NARRADOR: "Pájaros sin alas, perdidos entre yerbas"...		.	
88	08:46	08:49	Mascarón de piedra con surtidor que pertenece al Pilar de Carlos V. Varía la iluminación respecto al P. 86 y P. 84.	PD		""	NARRADOR: ... oíd al Federico de la tierra.		Pitidos	
89	08:49	08:52	Detalle de artesonado de madera del interior de un palacio nazarí de la Alhambra.	PD		""		Arranca cante jondo tratado.	Agua	
90	08:52	08:54	Detalle de un arco decorado con mocárabes en el interior de un palacio nazarí de la Alhambra.	PD		""		""	""	Contrapicado
91	08:54	09:05	Un torrente de agua fluye hacia un desagüe.	PG		""		""	""	Cámara baja
92	09:05	09:11	Detalle de flores.	PD		""		""	""	Luz parpadeante
93	09:11	09:12	Joven en espasmo.	PM		""		Cante jondo tratado se interrumpe.	""	Contrapicado. Lente de agua
94	09:12	09:13	La niña mira a cámara con expresión alucinada.	PP		""		Entra música.		
95	09:13	09:20	Nenúfares flotan en un estanque.	PD		""	NARRADOR: Campanas tocando a fuego, dejan al cielo sin aire.	Se interrumpe música anterior y arranca La Danza y Canción de la Bruja Fingida, de El Amor Brujo, de Falla.		Picado. Luz parpadeante
96	09:20	09:27	Nenúfares que flotan en un estanque sobre el que se reflejan las nubes del cielo.	PG		""	NARRADOR: Un techo de peces blancos, le convierten en estanque.			Picado. Luz parpadeante

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
97	09:27	09:35	Vista general de la Alhambra.	PG		""		<i>El Amor Brujo</i> : ¡Soy la voz de tu destino! ¡Soy el viento en que suspiras!		Acelerado. Luz parpadeante
98	09:35	09:43	Estanque con reflejos de luz sobre su superficie.	PD		""		<i>El Amor Brujo</i> : ¡Soy la mar en que naufragas!		Cenital
99	09:43	09:46	Detalle de los peces multicolores que nadan en el estanque.	PD		""		<i>El Amor Brujo</i> : ¡Soy la mar en que...		Cenital
100	09:46	09:47	Zoom rápido a una de las techumbres que rodean el Patio de los Leones.	PG a PD	ZOOM In	""		<i>El Amor Brujo</i> : ...nau...		Contrapicado
101	09:47	09:50	La niña sumerge la cara en una superficie acuosa. Ralentizado.	PP		""		<i>El Amor Brujo</i> : ... fragas!. Se interrumpe.		Ralentizado
102	09:50	09:51	Joven sonríe.	PP		""		Música con escalas descendentes.		Lente de agua
103	09:51	09:54	Estanque con peces de colores.	PG		""		""		Picado
104	09:54	10:05	La niña aparece con grandes sombras en los ojos. El agua ondea y ella alza la cabeza, con los ojos cerrados.	PM corto		""		Música con escalas descendentes, se interrumpe.	Arpa sincronizada y piano	
105	10:05	10:10	Reflejo en un estanque de la arquitectura de un patio de la Alhambra con palmera.	PG		""	NARRADOR: ¡Siempre!		Pitidos	Picado
106	10:10	10:13	Reflejo en un estanque de un patio de la Alhambra con ciprés de fondo.	PG		""	NARRADOR: Se naufraga siempre...		""	Picado
107	10:13	10:25	Reflejo en un estanque de la Torre de Comares sobre el Patio de los Arrayanes. Destaca por su simetría y frontalidad. Se aprecian turistas de fondo.	PG		""	NARRADOR: ... dice una voz razonable. En el palacio de agua, una oración, sobresale...	Arranca cante jondo de fondo.		Picado
108	10:25	10:30	Reflejo en un estanque de la arquería que preside la entrada al Palacio de Comares de la Alhambra.	PD		""	NARRADOR: ...sobresale.	""		Picado
109	10:30	10:34	Ventanal con celosías ornamentadas con motivos geométricos.	PD		""		""		
110	10:34	10:36	Detalle de otra ventana con celosías que conforma la estrella de David.	PD		""		""		
111	10:36	10:39	Detalle de la sonrisa del joven con el rostro distorsionado.	PP		""		""		Lente de agua
112	10:39	10:48	Un sauce se refleja en la superficie de un estanque.	PD		""		Cante hondo. Se interrumpe.		Picado
113	10:48	10:54	Pequeña cascada natural por la que se precipita un torrente de agua.	PG	PAN Vertical (descendente)	""			Agua	
114	10:54	11:01	Un ciprés que sobresale tras un tejado se recorta sobre el cielo nuboso.	PG		""		Entra música. Se va acelerando.	Agua	Contrapicado
115	11:01	11:03	Estampa desoladora de la vegetación con ciprés de fondo.	PG		""		""		Cámara baja. Gran Angular
116	11:03	11:06	Un cerro de nubes cruza el cielo.	PG		""		""		Cámara baja. Gran angular Acelarado. Luz Parpadeante
117	11:06	11:12	En una fuentejilla apreciamos el movimientos de los surcos concéntricos del agua.	PG		""		""		Cámara alta. Picado

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
118	11:12	11:16	Vista general de Sierra Nevada.	PG		Virado a verde Fundido a negro		Se interrumpe la música.		
119	11:16	11:20	Un sauce se refleja en la superficie de un estanque.	PD		Virado a verde			Trompetilla	Picado
120	11:20	11:25	Vista general de Granada desde la Alhambra.	PG		""			Trompetilla	Acelerado. Luz parpadeante
121	11:25	11:29	Vista desolada con montañas de fondo. El cielo predomina en la composición. El sol aparece.	PG						Acelerado. Luz parpadeante
122	11:29	11:37	Neblinosa vista general de las montañas con al ciudad de Granada en sus faldas.	PG						
123	11:37	11:40	Detalle de los ojos entristecidos de uno de los mascarones que pertenecen al Pilar de Carlos V.	PD						
124	11:40	11:43	Un arco nos permite ver de fondo una de la torres de la Alhambra, con ciprés.	PG						
125	11:43	11:46	Vista general de Granada desde la Alhambra. Las sombras se retiran al amanecer.	PG				Entra música.		Acelerado. Luz parpadeante
126	11:46	11:48	Otra vista general de Granada desde la Alhambra. Las sombras se retiran al amanecer.	PG				""		
127	11:48	11:54	Otra vista general de Granada desde la Alhambra ahora, enmarcada por un arco. Las sombras se retiran al amanecer.	PG				""		Acelerado. Luz parpadeante
128	11:54	11:58	Vista de la ciudad de Granada más cerca.	PG				""		Acelerado. Luz parpadeante.
129	11:58	12:02	Vista de la torre de la Alhambra con las ramas de un árbol desnudo en primer término.	PG				""		Acelerado. Luz parpadeante.
130	12:02	12:07	En primer término las ramas desnudas de un árbol. En segundo, bajo una campana, la inscripción <i>Todo para todos</i> .	PD			NARRADOR: Borda el sol flores de...	Termina música.		Contrapicado. Acelerado. Luz parpadeante
131	12:07	12:11	Sobre una tapia con vegetación, se retiran las sombras.	PG			NARRADOR: ... bulto y derrama su alegría hasta el fondo del...			Contrapicado. Acelerado Luz parpadeante
132	12:11	12:15	Una niña bebe de una fuente.	PM			NARRADOR: ... barranco. Quiere besar...			
133	12:15	12:19	Zoom rápido hacia Sierra Nevada. En primer término, ondea una cortina traslúcida.	PG	ZOOM In		NARRADOR: ... al prodigio, que allí quedó bien sembrado.			
134	12:19	12:25	Un torrente de agua baja por una pequeña cascada de piedra.	PG			NARRADOR: La escuela donde se enseña sin...			
135	12:25	12:28	La cámara se acerca al rostro de una mujer que ladea la cara.	PP	Cámara en mano		NARRADOR: ... esperar a la luna y a plenas luces del día...			Gran angular
136	12:28	12:43	Mientras una peonza baila, entra en plano otra, que se levanta y comienza a bailar junto a la primera.	PD			NARRADOR: ... a fugarse a los gitanos, con las pupilas abiertas.			Velocidad invertida

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
137	12:43	12:54	Superficie de un estanque con los círculos concéntricos del agua invertidos.	PD			<u>NARRADOR:</u> El que más da...			Cámara baja Velocidad invertida
138	12:54	13:00	La segunda peonza baila delante de un galápago.	PD	PAN Horizontal (dcha. a izq.)		<u>NARRADOR:</u> ... más tiene.		Agua	
139	13:00	13:02	La cámara se aleja del rostro de la mujer.	PP	Cámara en mano		<u>NARRADOR:</u> Matemáticas de Dios.		""	Gran Angular
140	13:02	13:04	Un montón de hojas arden.	PG					""	
141	13:04	13:08	Joven abre los ojos y mira hacia arriba.	PP			<u>NARRADOR:</u> El que más da, más tiene.		""	Superposición de planos
142	13:08	13:12	En un muro vemos la siguiente inscripción: <i>El que más da más tiene. Matemáticas de Dios.</i>	PG			<u>NARRADOR:</u> El que más da...		""	Negativo
143	13:12	13:19	Un arroyo de agua cae entre hojas.	PD	PAN Vertical (descendente)		<u>NARRADOR:</u> ... más tiene. Más tiene...		""	
144	13:19	13:21	Rostro de una gitana a la que sólo vemos hasta el labio superior.	PP					""	
145	13:21	13:25	Las afiladas hojas de las pitas silvestres apuntan al cielo.	PD	PAN Vertical (ascendente)				Agua Trueno	
146	13:25	13:30	Tronco con flores en primer término, con pitas silvestres de fondo.	PG	PAN Vertical (ascendente)			Entra la música de <i>Asturias (Leyenda)</i> , uno de los títulos que componen la <i>Suite Española</i> , de Isaac Albeniz.	Trueno	Luz parpadeante
147	13:30	13:33	Vista general de las montañas de Sierra Nevada, con montes de pinedas.	PG			<u>NARRADOR:</u> En el aire...	""		Luz parpadeante
148	13:33	13:35	El chorro de agua de un surtidor eleva una esfera plateada sobre se refleja un jardín.	PD	PAN Vertical (ascendente)		<u>NARRADOR:</u> ... palpitando...	""		
149	13:35	13:38	Vista de Granada desde la Alhambra.	PG			<u>NARRADOR:</u> ... la alegría de los cielos y la tierra.	""		Acelerado. Luz parpadeante
150	13:38	13:40	El chorro de agua de un surtidor eleva una esfera plateada sobre la que se refleja un jardín. Repetición del P. 148, aunque más largo.	PD	PAN Vertical (ascendente)		<u>MUJER:</u> Palpitando...	""		
151	13:40	13:52	Vista de Granada desde la Alhambra.	PG			<u>MUJER (invertido):</u> En el aire, palpitando, la alegría de los cielos y la tierra.	""	Campanas Trueno	Luz parpadeante
152	13:52	13:53	En la esfera plateada que hemos visto anteriormente en el P. 150 y P. 148, contemplamos otro reflejo.	PD				""	Campanas	
153	13:53	14:05	Vista de los campos de Granada con un árbol en primer término.	PG				""	Campanas	Luz parpadeante
154	14:05	14:17	La misma vista general de Granada del P. 152, pero a otra hora del día.	PG				Termina <i>Asturias (Leyenda)</i> , de la <i>Suite Española</i> .	""	Luz parpadeante
155	14:17	14:26	En un pantano, en primer término las ramas desnudas de un árbol.	PG			<u>VOZ TRATADA:</u> Misterio, vivimos en pleno misterio (repeticiones).			
156	14:26	14:34	En el pantano un hombre está crucificado sobre un aspa, de espaldas.	PG			<u>VOZ TRATADA:</u> Misterio. Pleno misterio. <u>NARRADOR:</u> Misterio es que...			

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
157	14:34	14:44	Una madre amamanta a su bebé.	PM			-		Besos	Luz parpadeante
158	14:44	14:54	Flores, margaritas y matorrales.	PD	Cámara en mano, elevándose		NARRADOR: Misterio es que el sol levante a la hierba.		Pájaros	
159	14:54	15:02	Vista de Granada desde la Alhambra.	PG			NARRADOR: Misterio es que se levante el agua.		""	Acelarado. Luz parpadeante
160	15:02	15:05	Vista de los montes de Granada.	PG			NARRADOR: Malas entrañas y estrellas. ¡dejadla...		""	Acelarado. Luz parpadeante
161	15:05	15:08	Otra vista de los montes de Granada en la que el cielo con las formaciones nubosas, domina la composición.	PG			NARRADOR: ... subir!			Acelarado. Luz parpadeante
162	15:08	15:09	La gitana del P. 144 mira el cielo.	PPP						
163	15:09	15:17	Reflejo en un charco de agua de la arquitectura de la Alhambra.	PG				Cante jondo.		Picado
164	15:17	15:19	En el interior de uno de los palacios nazaríes, vemos una galería de arcos con surtidor de fondo.	PG				Cantaor.		Contrapicado
165	15:19	15:22	En una fuente con surtidor al ras del agua del que brota un chorro generoso. Localizado en el Patio de la Acequia, en el interior del Generalife	PG				Cantaor. Se interrumpe.		Cámara alta Picado
166	15:22	15:28	En un jardín, dentro de un pequeño estanque con un pedestal de piedra, hay un surtidor del que emana un chorro de agua. Localizado en el Patio de la Sultana o de los Cipreses, en el interior del Generalife	PG			NARRADOR: ¡Dejadla bailar!			Cámara alta Picado
167	15:28	15:30	Un chorro de agua brota de un surtidor sobre un fondo con cipreses.	PG			NARRADOR: ¡Dejadla...			Contrapicado
168	15:30	15:40	Tras una ventana compuesta por dos arcos, el chorro de agua de un surtidor. Se trata del Mirador de Lindaraja o Daraxa	PG			NARRADOR: ... sólo!			
169	15:40	15:45	En un patio, con una columna en primer término, el chorro de agua de un surtidor.	PG				Cante jondo.		
170	15:45	15:53	En un patio, un chorro de agua brota de un surtidor con ciprés y elementos arquitectónicos de fondo.	PG				""		Contrapicado
171	15:53	16:06	Sobre un pedestal de piedra brota un chorro de agua; bajo éste, dos pequeños surtidores. Localizado en el Patio de la Sultana o de los Cipreses, en el interior del Generalife.	PD	PAN Vertical (descendente)			""		
172	16:06	16:13	Detalle de cuatro surtidores de los que brota agua elevándose progresivamente. Localizado en el Patio de la Sultana o de los Cipreses, en el interior del Generalife.	PD				""		



NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
173	16:13	16:23	Dos hileras de surtidores enfrentadas, cuyos chorros de agua varían de intensidad. Pertenecen al Patio de la Acequia de el Generalife	PG				El cante incrementa el volumen y termina.		
174	16:23	16:28	Vista general del Patio de la Sultana o de los Cipreses, del Generalife, repleto de surtidores de distinta intensidad y potencia.	PG					Palmas	
175	16:28	16:37	Detalle del chorro de agua de un surtidor, con el fondo fuera de foco. Situado en el Patio de los Leones.	PP					Sonido invertido y sincopado	
176	16:37	16:38	Seguimos la ascensión del chorro de agua de un surtidor, con el fondo fuera de foco. Situado en el Patio de los Leones.	PG	PAN Vertical (ascendente)			Cante jondo.		
177	16:38	16:39	De un pedestal de piedra brota un potente chorro de agua. En el fondo, abunda la vegetación.	PG	PAN Vertical (descendente)			""		
178	16:39	16:41	De un pequeño surtidor brota un chorro de agua minúsculo.	PD				""		
179	16:41	16:44	Un chorro de agua lanzado por un surtidor alcanza gran altura. De fondo, una hilera de cipreses.	PG				""		Contrapicado
180	16:44	16:50	Estatua alada.	PAm				""		Luz parpadeante
181	16:50	16:53	Un viejo y un niño miran atentos fuera de campo.	PP				""		Luz parpadeante
182	16:53	16:56	Detalle de la estatua alada del P. 180.	PM Corto			NARRADOR: Aquí...	Termina cante jondo.		Luz parpadeante
183	16:56	17:00	Vista general de los montes que rodean Granada.	PG			NARRADOR: ... la tenéis suspensa.			Luz parpadeante
184	17:00	17:06	Vista general de la ciudad de Granada.	PG			NARRADOR: Suspensa...			Luz parpadeante
185	17:06	17:11	Otra vista general de la ciudad de Granada.	PG			NARRADOR: Suspensa...			
186	17:11	17:16	Reflejo de la arquitectura de el Generalife en un estanque.	PG			NARRADOR: Estancada...			Picado
187	17:16	17:25	Vista del mismo patio del Generalife con un estanque en el centro y cipreses en los laterales.	PG			NARRADOR: Estancada...			Luz parpadeante
188	17:25	17:28	Detalle de uno de los sistemas hidráulicos de la Alhambra.	PD					Agua	Cenital
189	17:28	17:32	Detalle de la escritura árabe de uno de los muros de la Alhambra; sigue el orden de lectura correspondiente.	PD	Cámara en mano (dcha. a izq.)		NARRADOR: Prisionera en el camarín...		""	
190	17:32	17:38	Vista simétrica del Patio de los Arrayanes tomada desde el interior del Palacio de Comares.	PG			NARRADOR: ... de su cultura.		""	
191	17:38	17:52	Vista simétrica del Patio de los Leones en la que destaca, en el centro, la canalización de agua.	PG			NARRADOR: Aguaespejo de la vida. Subir.	Entra música de fondo.	""	
192	17:52	17:58	Detalle de un surtidor con chorro de agua del Patio de los Leones.	PD	PAN Vertical (ascendente)		NARRADOR: Subir y subir.	"".	""	

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
193	17:58	18:05	Detalle de la ascensión de un chorro de agua que brota de un surtidor en el Patio de los Leones.	PD	PAN Vertical (ascendente)		NARRADOR: Subir... Subir...	""	""	
194	18:05	18:08	Vista general de la Alhambra donde el cielo despejado domina la composición.	PG			NARRADOR: ... y subir.	""	""	Luz parpadeante
195	18:08	18:10	Vista de la Puerta de la Justicia.	PG				""	""	Cámara baja Contrapicado Luz parpadeante
196	18:10	18:12	Zoom a una estancia superior con ventanas arqueadas que pertenece al Patio de los Leones.	PG a PD	ZOOM In			""	""	Contrapicado
197	18:12	18:18	Rostro de hombre barbudo que mira hacia arriba.	PP				Continúa la música de fondo pero desciende su volumen.	""	Luz parpadeante
198	18:18	18:42	Detalle de chorro de agua con tejado triangular de fondo del Patio de los Leones.	PD	PAN Vertical (asc-desc)		NARRADOR: Hasta caer. Caer.	La música de fondo incorpora castañuelas.	""	
199	18:42	18:47	Rostro de hombre barbudo del P. 197 mirando a cámara, de frente. Al final, no vemos su boca.	PP	PAN Vertical (ascendente)		NARRADOR: Retomar...	""	""	Luz parpadeante
200	18:47	18:51	Piedra tallada por la que resbala agua.	PD	PAN Vertical (descendente)			""	""	Luz parpadeante
201	18:51	19:06	León del Patio de los Leones, única representación figurativa de la Alhambra.	PD				Se interrumpe música de fondo con castañuelas.	""	Luz parpadeante
202	19:06	19:26	Detalle del chorro de agua de un surtidor, con al menos cuatro fotogramas congelados. Situado en el Patio de los Leones.	PD				Entra la nueva música de fondo, una variación de la anterior donde la guitarra, las castañuelas y el cajón se sincronizan con la imagen.		
203	19:26	19:29	Rostro de joven distorsionado, ahora en distensión.	PP				""		Lente de agua
204	19:29	19:42	Anochece sobre la vista de un monte: sale la luna y asciende con rapidez. Al final queda un intervalo en negro.	PG			NARRADOR: ¡Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo! ¡Dios!	Termina la nueva música de fondo.		Acelerado Luz parpadeante
205	19:42	19:49	Rostro del hombre barbudo del P. 197 y P. 199. Cierra los ojos y vemos su dentadura.	PP	PAN Vertical (descendente)		NARRADOR: ¡Dios!		Sonido agua tratado	Luz parpadeante
206	19:49	19:51	Detalle del chorro del agua de un surtidor, con forma antropomórfica. Sugiere una virgen. Situado en el Patio de los Leones.	PD		Encadenado			""	
207	19:51	19:57	"	PD		Encadenado			""	
208	19:57	19:59	"	PD					""	
209	19:59	20:00	Detalle del chorro de agua de un surtidor, con forma antropomórfica. Sugiere a una folclórica taconeando. Situado en el Patio de los Leones.	PD		Encadenado			""	
210	20:00	20:02	"	PD		Encadenado			""	
211	20:02	20:06	"	PD						
212	20:06	20:10	Niña mira hacia arriba, suspensa.	PP			NARRADOR: Amor.			

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
213	20:10	20:22	Joven del P. 141 abre los ojos.	PP			NARRADOR: ¡Qué ciegas estando tú...			Superposición de planos
214	20:22	20:28	Vista de un monte con vegetación, sobre todo cipreses. Las nubes cruzan el cielo.	PG			NARRADOR: ... tan abierto!	Entra <i>El Amor Brujo</i> (parte IX. <i>Pantomima</i> ), de Falla.		Filmación a intervalos
215	20:28	20:47	Niña éxtasis. Ralentizado.	PP				La IX parte de <i>El Amor Brujo</i> se combina con la VIII parte, la <i>Danza ritual del fuego</i> .		Ralentizado
216	20:47	20:47	La misma vista del monte con cipreses del P. 214.	PG				Cadencia prolongada de la VIII parte de <i>El Amor Brujo</i> .		Ralentizado
217	20:47	20:55	INTERTÍTULO: Sin Fin.		El intertítulo rota sobre su centro			"		

<b>TABLA DE REFERENCIA ESQUEMÁTICA</b> <b>Leyenda de abreviaturas</b>	
PAN	Panorámica
PG	Plano general
PAm	Plano americano
PM	Plano medio
PP	Primer plano
PPP	Primerísimo primer plano
PD	Plano detalle

## APÉNDICE 1.3.

### FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA DE *AGUAESPEJO GRANADINO*

<b>TÍTULO</b>	<i>AGUAESPEJO GRANADINO.</i>
<b>AKA</b>	<i>La gran siguiiriya.</i>
<b>Producción</b>	José Val del Omar.
<b>Fecha de producción</b>	1953 – 1955.
<b>Dirección</b>	José Val del Omar.
<b>Guión</b>	José Val del Omar.
<b>Fotografía</b>	José Val del Omar.
<b>Montaje</b>	José Val del Omar.
<b>Música</b>	Fragmentos diversos de flamenco interpretados por la Srta. Chon, Juan Gómez Leal, Julián Gaya, Pepe Albaicín, de <i>Noches en los jardines de España</i> ( <i>En el Generalife</i> y <i>Danza lejana</i> ) y de <i>El Amor Brujo</i> ( <i>Pantomima</i> y <i>Danza del juego de amor</i> ) de Manuel de Falla, así como un fragmento de <i>Asturias (Leyenda)</i> de la <i>Suite Española Op. 47</i> del compositor Isaac Albéniz.
<b>Sonido</b>	Registro sonoro de Val del Omar con efecto diafónico. Monoaural óptico y Binaural Diafónico, norma C.S.T. magnético. El sonido diafónico que se emplea por primera vez en este film, habiendo sido patentado con anterioridad por él mismo en 1944. Val del Omar

emplea para su confección más de 500 sonidos diferentes en los estudios del Laboratorio Experimental de Electroacústica de Radio Nacional de España.

<b>Técnica VDO asociada</b>	Diafonía (sistema patentado por Val del Omar en 1944).
<b>Rodada en</b>	Granada.
<b>Duración</b>	21'.
<b>Metraje</b>	604 m.
<b>Paso</b>	35 mm.
<b>Formato</b>	1 x 1'37
<b>Tipo</b>	Copia Standard
<b>Argumento</b>	Val del Omar explora su Granada natal en este elemental del agua. La película toma imágenes de los surtidores de la Alhambra, sus estanques y sus gentes. La noche sucede al día y las imágenes viran al verde hasta que llega el amanecer. En la película se emplean multitud de efectos y variaciones en la velocidad de filmación.
<b>Nota</b>	En el presupuesto final consta el coste de la producción (170.059 ptas.), el número total de planos (160) y los días aproximados de rodaje (250).
<b>Copias</b>	Restaurada en 1989 por la Filmoteca Española y en 1994 por la Filmoteca de Andalucía mediante un procedimiento acústico más acorde a los planteamientos

diafónicos de Val del Omar que la restauración anterior de 1989. Distribuida en DVD por la Biblioteca Virtual de Andalucía.

R-401 Sonido óptico y magnético 2 pistas. 564 m. y 20' 37''.

R-1568 Standard sonora (incompleta) Sonido magnético (2 bandas). 175 m. y 6' 20''.

C-E 3839 Standard sonora. Sonido Dolby óptico. 595 m. y 20' 52''.

C-E- 3838 Standard sonora. Sonido óptico. 604 m. y 22' 05''.

S/Nº Copia Standard Dolby.

## **Premios**

Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo el 31 de enero de 1957 con una dotación económica de 25.000 pesetas.

## **FICHA ARTÍSTICA**

### **Narrador**

Teófilo Martínez.

### **Cantante**

Pepe Albaicín.

### **Cantante**

Señorita Chon.

**Cantante** Juan Gómez Leal .

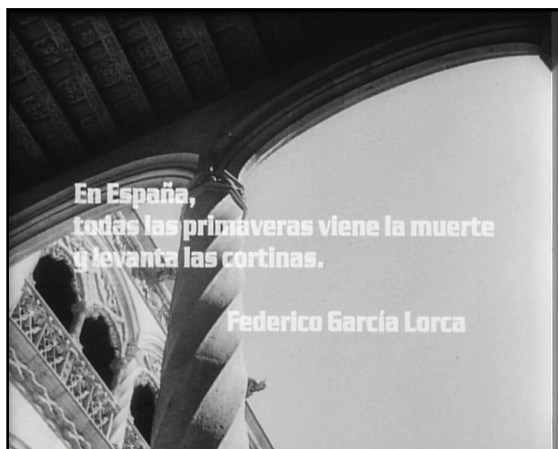
**Guitarrista** Julián Goya.

**Princesa de la Alhambra** María José Val del Omar

**Gitanos de Granada**



APÉNDICE 2. DESGLOSE POR PLANOS DE *FUEGO EN CASTILLA*. Apéndice 2.1 . Esquema visual de la planificación



1-A



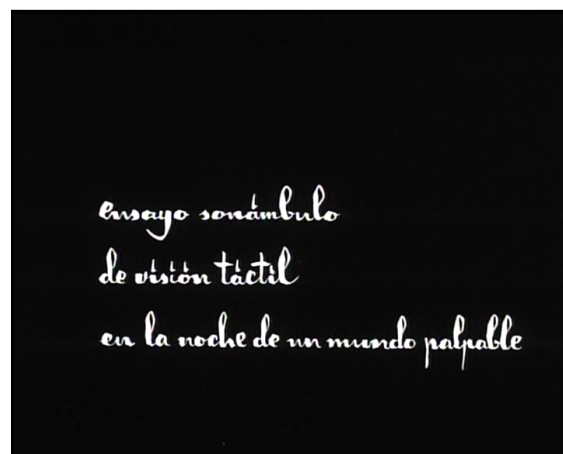
1-B



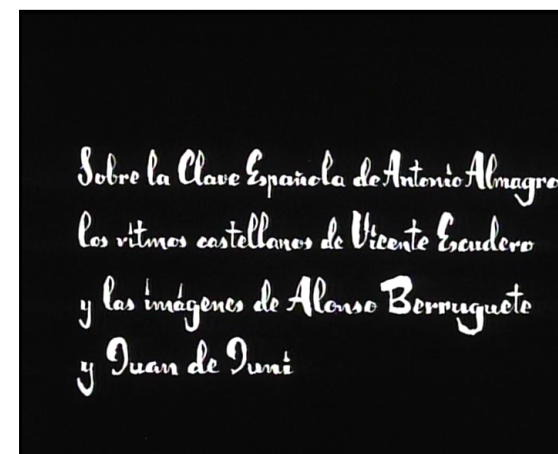
2



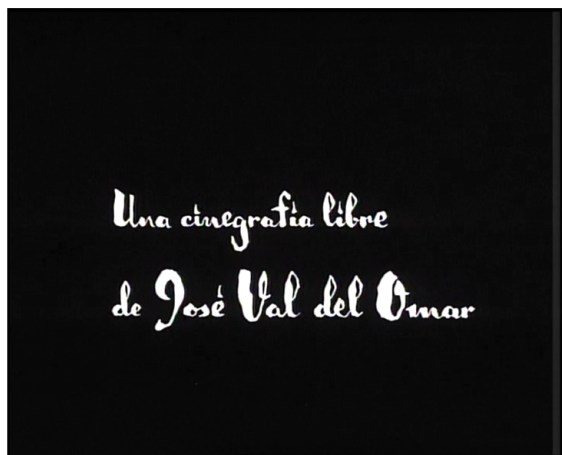
3



4



5



6



7-A



7-B



7-C



8



9





10



11-A



11-B



12-A



12-B



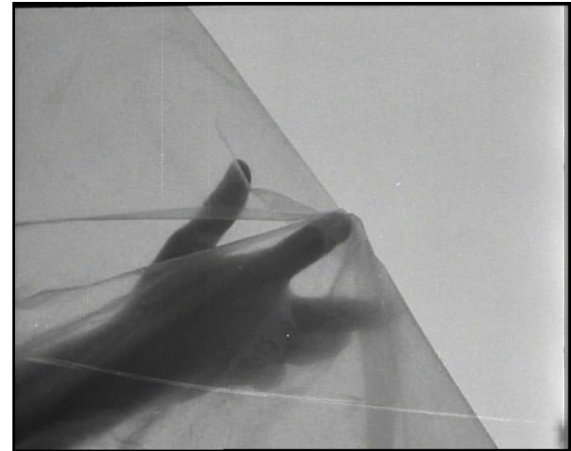
13



14-A



14-B



15



16-A



16-B



17

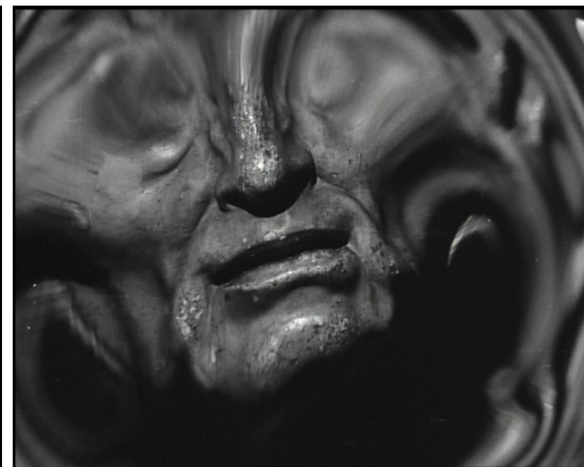




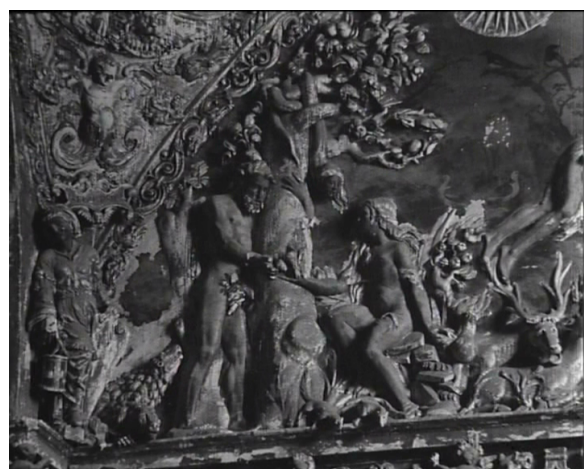
18



19



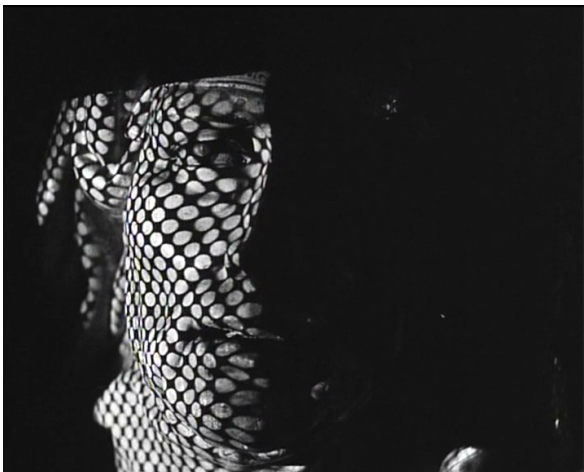
20



21



22-A



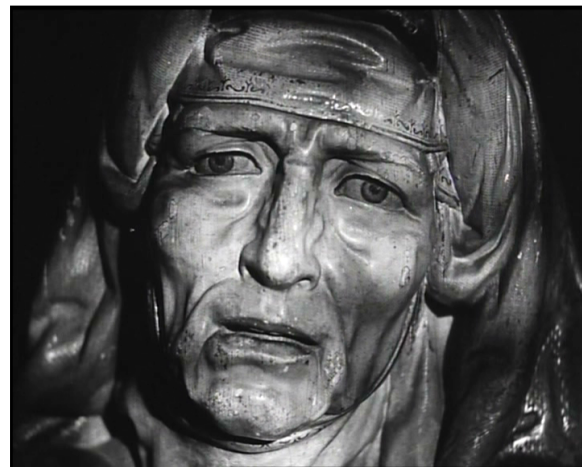
22-B



23



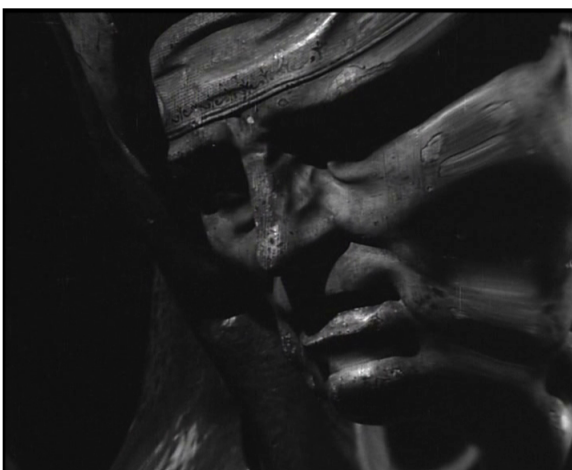
24-A



24-B



24-C



25



26





27



28



29-A



29-B



30



31



32



33



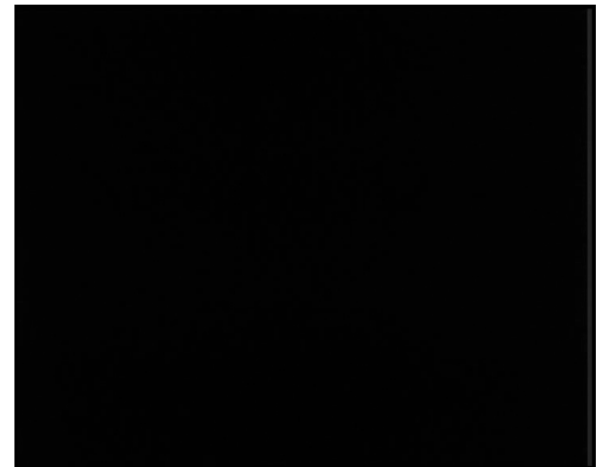
34



35



36



37





38



39



40-A



40-B



41



42



43



44



45



46



47



48





49



50



51



52



53



54



55



56



57-A



57-B



58



59



60



61-A



61-B



62

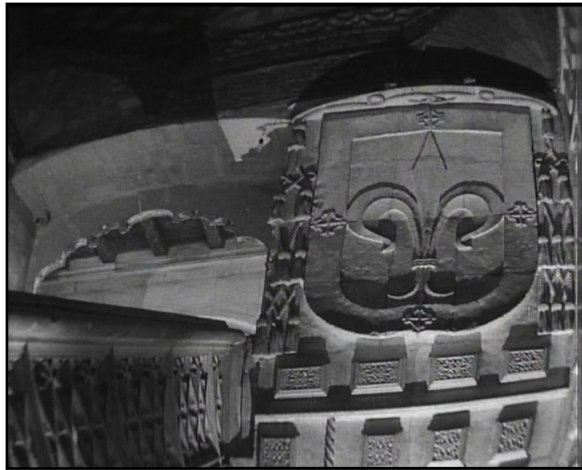


63

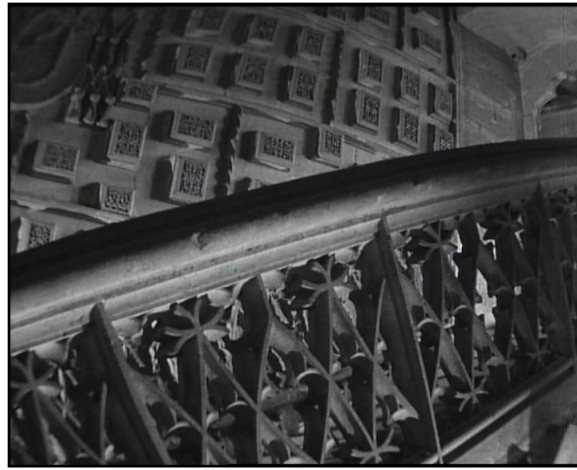


64





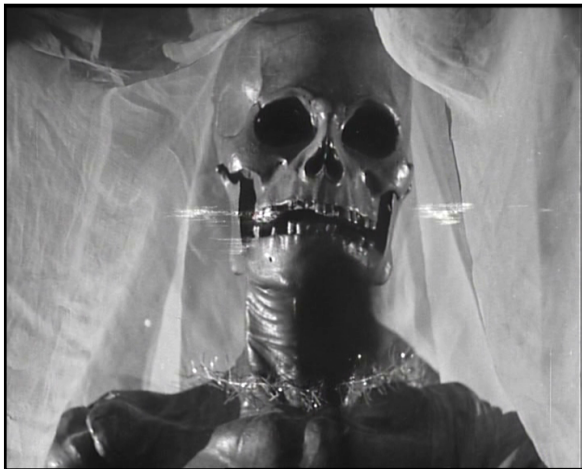
65-A



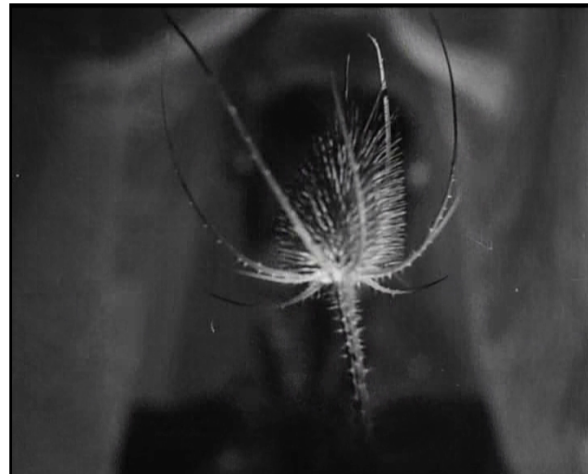
65-B



65-C



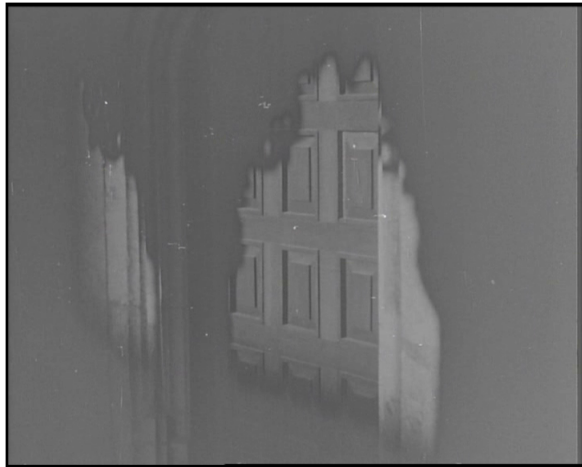
66-A



66-B



67



68



69



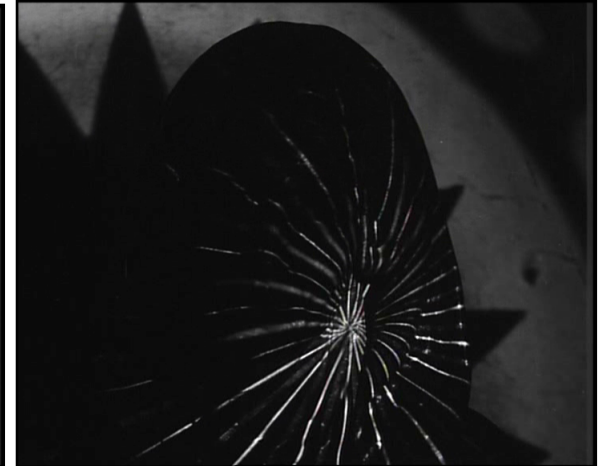
70-A



70-B



70-C



71 -A



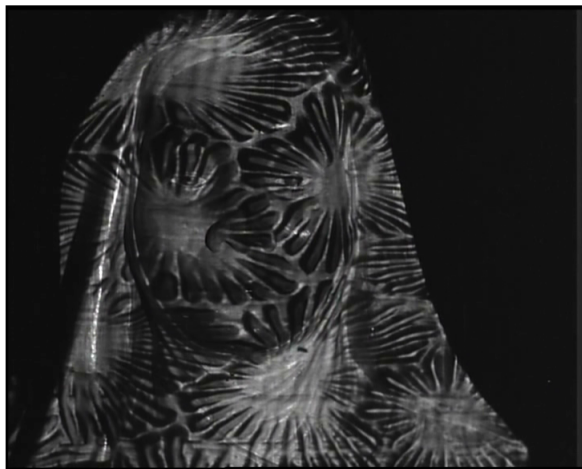
71-B



72



73



74



75



76





77-A



77-B



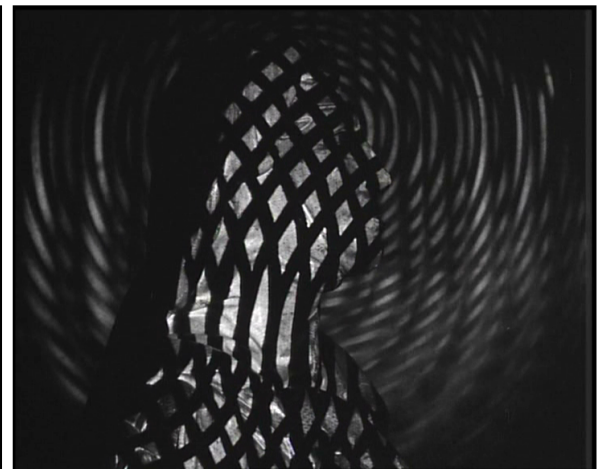
78



79



80-A



80-B



80-C



80-D



80-E



80-F



81-A



81-B



82



83



84



85



86

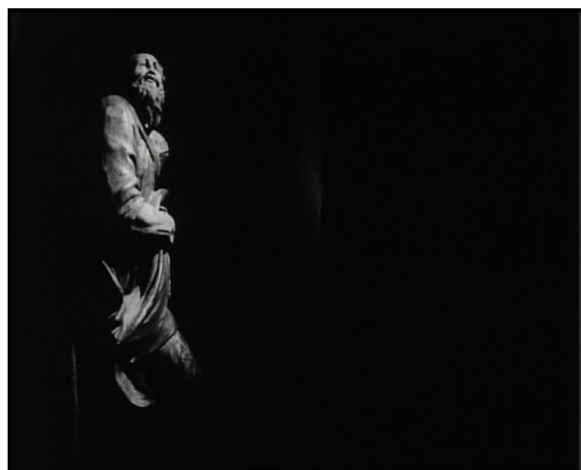


87

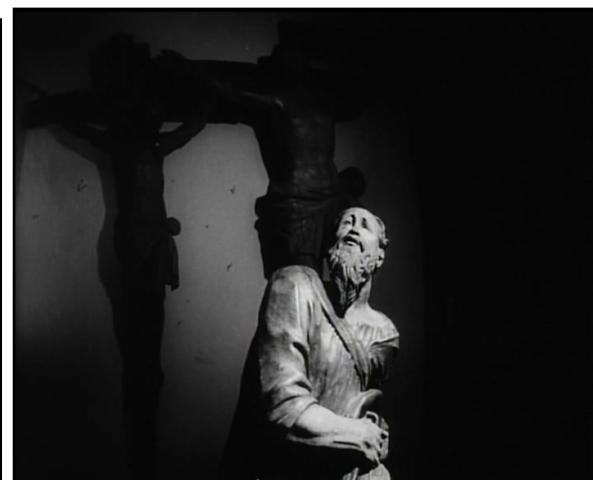




88



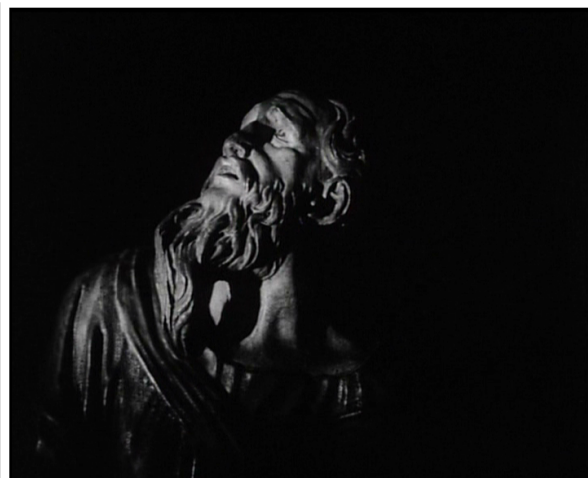
89-A



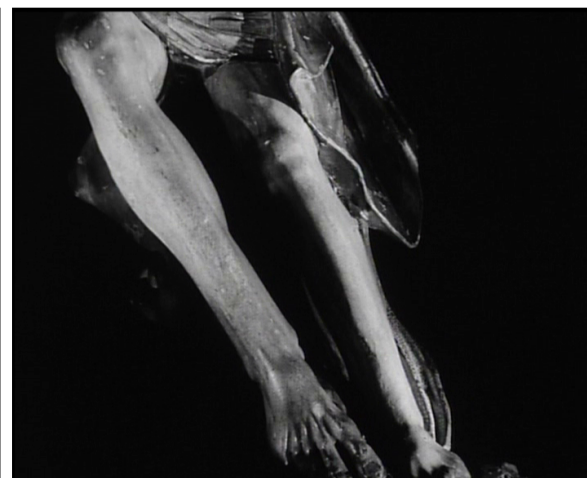
89-B



89-C



89-D



90-A



90-B



91



92



93



94



95



96-A



96-B



97



98-A



98-B



99





100-A



100-B



101



102



103



104



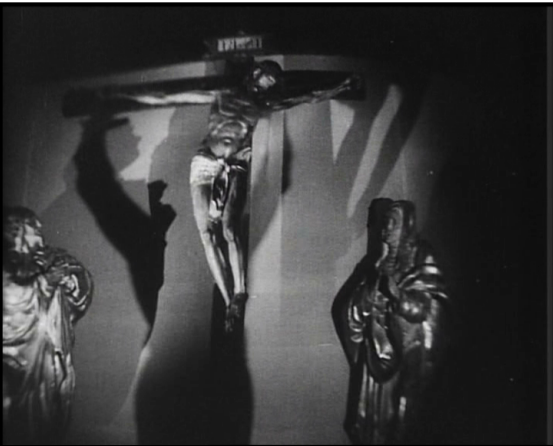
105



106



107



108



109



110





111



112



113



114



115



116



117



118



119-A



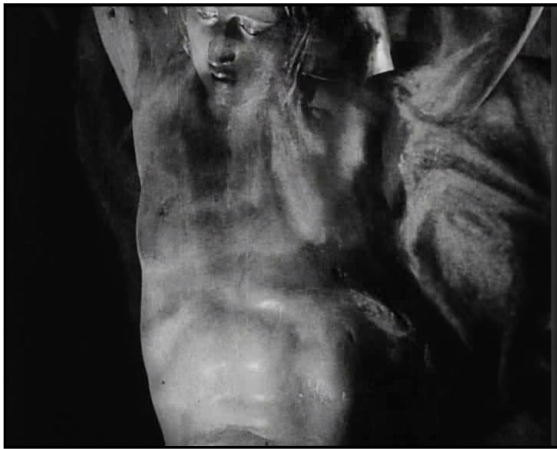
119-B



120



121



122



123



124



125



126



127



128



129



130



131



132



133





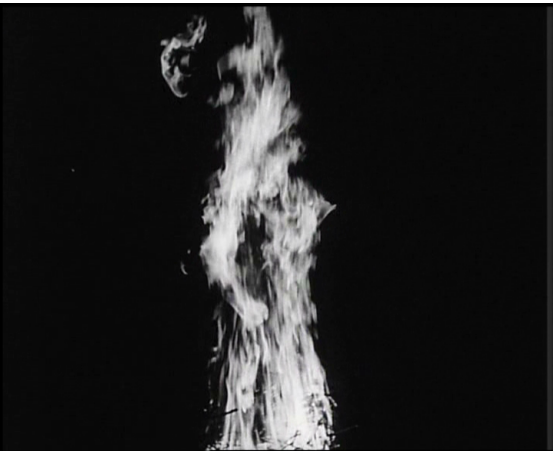
134



135



136



137



138



139



140



141



142



143



144



145



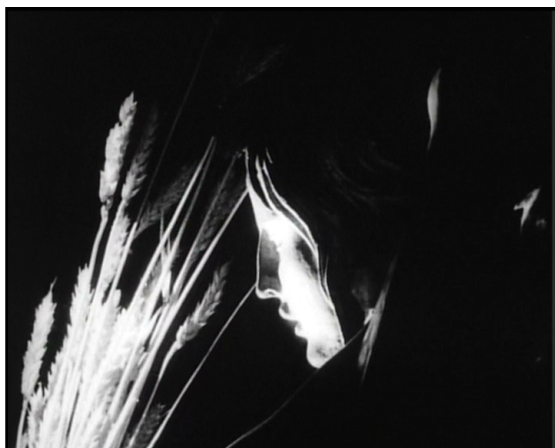
146



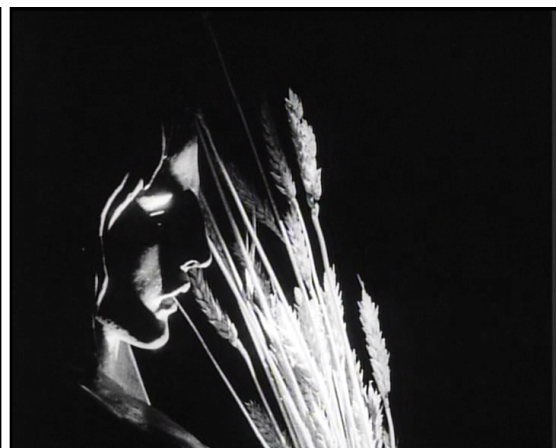
147



148



149



150



151





152



153



154



155



156



157

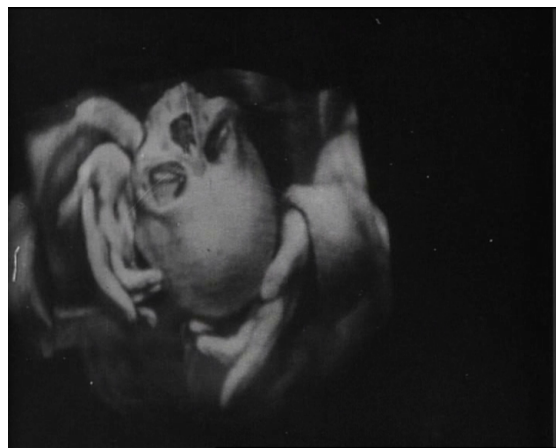




158



159



160



161



162



163-A



163-B



163-C



164



165



166



167

**Apéndice 2.2.**

**Tabla de referencia esquemática *Fuego en Castilla***

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
1	00:00	00:35	INTERTÍTULO: En España, todas las primaveras viene la muerte y levanta las cortinas. Federico García Lorca.	PG	PAN Horizontal (dcha-izqd)					Cámara baja Contrapicado
2	00:35	00:48	INTERTÍTULO: tactiVisión del páramo del espanto.			Fundido en negro		<i>El Retablo de Maese Pedro. Quinta escena: La fuga de Manuel de Falla.</i>	Truenos	
3	00:48	01:00	INTERTÍTULO: Fuego en Castilla.			Encadenado		""	""	
4	01:00	01:15	INTERTÍTULO: ensayo sonábulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable.			Encadenado		""	""	
5	01:15	01:27	INTERTÍTULO: Sobre la Clave Española de Antonio Almagro los ritmos castellanos de Vicente Escudero y las imágenes de Alonso Berruquete y Juan de Juni			Encadenado			""	
6	01:27	01:38	INTERTÍTULO: Una cinegrafía libre de José Val del Omar.			Encadenado Fundido a negro			""	
7	01:38	01:57	Imagen de Cristo crucificado durante una procesión de Semana Santa. Avanza de izquierda a derecha.	PG	PAN Vertical ascendente y descendente			Marcha procesional pausada con tambores.		
8	01:57	02:07	El paso de <i>La Quinta Angustia</i> , de Gregorio Fernández avanza de derecha a izquierda.	PM	Movimiento de seguimiento			Marcha procesional más rápida con tambores.		
9	02:07	02:13	La imagen del Cristo crucificado del P. 7 pasa por delante del sol, de izquierda a derecha.	PG				Marcha procesional pausada con tambores.		
10	02:13	02:20	<i>La Quinta Angustia</i> avanza llevada por los costaleros, de izquierda y derecha.	PM	Movimiento de seguimiento			Marcha procesional más rápida con tambores.		
11	02:20	02:28	Imagen recubierta por un plástico.	PM	PAN Horizontal (dcha-izqd) PAN Vertical descendente					
12	02:28	02:36	La escultura de Juan de Juni, el <i>busto relicario de Santa Ana</i> , dedicada a la madre de la Virgen gira sobre su propio eje, de derecha a izquierda.	PM Corto				Música invertida.		Tramas geométricas
13	02:36	02:41	El mismo planos del Cristo crucificado del P.11, con la dirección invertida.	PM				Marcha procesional pausada con tambores.	Sonidos que retumban	Plano con dirección invertida
14	02:41	02:57	Tres imágenes crucificadas contempladas por la imagen recubierta de plástico, con árboles sin hojas de fondo.	PG	PAN Horizontal (izqd-dcha) PAN Vertical ascendente y descendente			Termina marcha procesional pausada con tambores.	""	
15	02:57	02:39	Detalle de la mano de la imagen recubierta por un plástico. Ligero movimiento del dedo pulgar.	PD					Sonidos que retumban y pitidos	
16	02:39	03:11	Una larga fila de cofrades con capirote se congrega ante un edificio decorado para la ocasión. El viento mueve las telas. Árboles sin hojas.	PG	PAN Vertical ascendente		VOZ DISTORSIONADA: ¡Alégrate! De poder...	Marcha procesional pausada con tambores.	Sonidos que retumban, pitidos y aullidos	
17	03:11	03:25	Detalle del rostro masculino de una estatua de piedra.	PP	PAN Vertical descendente y ascendente		VOZ DISTORSIONADA: ... ser Dios.	""	Agua y aullidos	
18	03:25	03:44	En primer término, una mano sostiene un libro antiguo. En segundo término, una cascada.	PP	PAN Vertical ascendente				Agua. Efecto desagüe	
19	03:44	03:57	Detalle de un relieve sin identificar que muestra la tentación de Adán y Eva y su expulsión del Paraíso.	PP	Cámara en mano PAN Vertical descendente				Agua distorsionada y campanas	
20	03:57	04:05	Detalle del <i>busto de Santa Ana</i> .	PP	PAN Vertical ascendente				Campanas	Distorsión óptica
21	04:05	04:16	Detalle de la parte izquierda del relieve del P. 19.	PP	Cámara en mano PAN Horizontal (dcha-izqd)				Efecto desagüe Gritos	
22	04:16	04:18	Detalle del <i>busto de Santa Ana</i> .	PM Corto					Gritos	Luz parpadeante. Tramas geométricas

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
23	04:18	04:25	Detalle de la parte derecha del relieve del P. 19 y P. 21.	PD	PAN Horizontal (izquierda)				Voces invertidas	
24	04:25	04:28	Sobre el detalle del <i>busto de Santa Ana</i> , se aleja de la cámara.	PP					Detonaciones	Luz parpadeante. Tramas geométricas. Stop motion.
25	04:28	04:33	Detalle del <i>busto de Santa Ana</i> desde un punto de vista diferente. Distorsión óptica.	PP				Mambo acelerado		Gran angular
26	04:33	04:36	Un tren entra en un túnel.	PG				""		
27	04:36	04:38	Pasajeros sentados dentro del tren. La mayoría son hombres.	PG				""		
28	04:38	04:40	El tren sale del túnel.	PG				""		
29	04:40	04:45	Vías férreas vistas desde el tren en movimiento. El tren entra de nuevo en un túnel.	PG				""		
30	04:45	04:46	Noche en la ciudad. Vemos el maniquí de un escaparate, desde atrás.	PM				""		
31	04:46	04:48	Vemos el escaparate con un maniquí mujer, de frente.	PP				""		
32	04:48	04:49	Detalle de un reloj que marca las 20:00 horas.	PD				""		
33	04:49	04:55	Una pareja contempla otro escaparate.	PM	Cámara en mano PAN Horizontal (izquierda)			""		
34	04:55	04:57	Otro detalle del reloj del P. 32.	PD				""		
35	04:57	05:00	Reclamo de neón de una tienda de discos.	PG				""		
36	05:00	05:02	Por una avenida oscura pasan coches a toda velocidad con las luces encendidas.	PG				""		Acelerado
37	05:02	05:03	Fotogramas en negro.					""		
38	05:03	05:10	Formaciones nubosas que avanzan por el cielo a toda velocidad. En primer término, un matorral.	PG						Cámara baja. Contrapicado. Acelerado.
39	05:10	05:18	Formaciones nubosas que avanzan por el cielo a toda velocidad. En primer término, varios matorrales.	PG						Cámara baja. Contrapicado. Acelerado.
40	05:18	05:37	Imagen de una Virgen que sujeta la Sábana Santa, con el rostro de Cristo. Frente a esta imagen hay otra, sin identificar.	PG	PAN Vertical descendente				Aves y tráfico distorsionados	
41	05:37	05:50	Una máscara semisumergida en el agua, entre juncos y jaras.	PD					""	
42	05:50	06:00	Tres máscaras semisumergidas en el agua, entre juncos y jaras.	PG	PAN Vertical descendente					
43	06:00	06:06	En primer término, una mano sostiene un libro antiguo. En segundo término, una cascada. Misma mano que la del P. 18.	PG	PAN Vertical descendente				Agua y otros sonidos distorsionados	
44	06:06	06:08	Una torre en segundo término. En primer término, un tejado con dos ventanucos.	PG					""	
45	06:08	06:10	Fachada de una casa en ruinas.	PG					""	
46	06:10	06:11	Un brazo alzado al cielo gira sobre su propio eje. El segundo término el ramaje de árboles desnudos.	PG					""	
47	06:11	06:14	Detalle de una de las torres del Convento de la Iglesia de San Pablo.	PG					Efecto desagüe	
48	06:14	06:18	Calle casi vacía donde los protagonistas son los árboles de ramas anudadas. De fondo la Iglesia del plano anterior.	PG					""	
49	06:18	06:20	Otra vista de la iglesia del P.47. De la chimenea de un tejado brota humo.	PG					""	
50	06:20	06:26	La llama de una hoguera en primer término. En segundo término, desenfocados, árboles sin ramas.	PG					Sonidos invertidos	
51	06:26	06:35	Cofrades que avanzan.	PG				Tambores		

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
52	06:35	06:36	Detalle del paso procesional <i>Camino del Calvario</i> , de Gregorio Fernández.	PM				""		
53	06:36	06:38	Detalle del paso procesional <i>Camino del Calvario</i> .	PG	PAN Vertical ascendente			""		
54	06:38	06:40	Detalle del paso procesional <i>Camino del Calvario</i> .	PM				""		Luz parpadeante
55	06:40	06:43	Detalle del paso procesional <i>Camino del Calvario</i> .	PM				""		
56	06:43	06:56	Detalle de las manos de <i>San Francisco y el hermano León</i> , de El Greco. Las manos sostienen una calavera.	PD				""		Distorsión térmica
57	06:56	07:09	En primer término, una llama delante de una cruz de piedra. De fondo la monumental portada del Convento e Iglesia de San Pablo.	PG	PAN Vertical ascendente				Truenos	
58	07:09	07:12	Detalle de una imagen sin identificar que sostiene en la mano una concha marina.	PD					Sonido insistente	Luz parpadeante
59	07:12	07:13	Detalle de un Cristo con una tela blanca sobre su cabeza.	PD	PAN Horizontal (dcha a izq)				""	""
60	07:13	07:17	El mismo Cristo del plano anterior desde otro ángulo.	PD					""	""
61	07:17	07:36	Detalle del rostro de una imagen femenina. Luego vemos sólo su silueta.	PD					Sonido insistente Efecto desagüe	Trama floral y circular
62	07:36	08:06	Vista de 360° del claustro Museo Nacional Colegio de San Gregorio.	PG				Cántico de Aleluya distorsionado	Efecto desagüe Campanas Pasos	Gran angular. Ángulo bajo
63	08:06	08:13	Muro del claustro con un escudo y con una prominente escalera a la izquierda.	PG	PAN Vertical ascendente			Tambores		Gran angular
64	08:13	08:15	Una flor en primer término.	PD	PAN Horizontal (dcha a izq)					Luz parpadeante
65	08:15	08:32	La misma sala del claustro del p.62. La cámara avanza por la escalera; al final de la misma, la escultura de <i>La Muerte</i> , de Gil de Ronza.	PG					Efecto desagüe	
66	08:32	08:38	La Muerte recubierta por una tela blanca, que le cubre y le descubre. En primer término aparece la flor del P.64.	PM Corto					""	
67	08:38	08:41	Nos acercamos al busto de Santa Ana que gira mientras se proyecta sobre él una trama de motivos geométricos y florales.	PD					Efecto desagüe Acelarado	Stop motion
68	08:41	08:46	Puerta cerrada. El celuloide parece consumirse.	PG					Sonidos de despegue	Efecto de disolvenca Color
69	08:46	08:48	La tela blanca que recubre <i>La Muerte</i> se mueve.	PD				Tambores		Stop motion
70	08:48	08:51	El busto de Santa Ana continúa girando mientras se proyecta sobre ella una trama geométrica.	PD					Sonidos invertidos	Trama geométrica
71	08:51	08:56	Alrededor del busto de Santa Ana, el fondo aparece y desaparece.	PD					""	Trama geométrica y floral
72	08:56	08:58	Proyección de tramas sobre el busto de Santa Ana.	PD					""	Trama circular y orgánica
73	08:58	09:00	Se levanta la sábana sobre la escultura de <i>La Muerte</i> .	PM Corto					""	Stop motion
74	09:00	09:02	Escultura que pertenece al Retablo de San Jerónimo, de Jorge Inglés. Proyección de tramas.	PM Corto					""	Trama floral. Hacia abajo
75	09:02	09:05	Esculturas del Retablo de San Jerónimo.	PG	PAN Vertical descendente				Precusión Golpes	Luz parpadeante
76	09:05	09:10	Pasión que pertenece al Retablo de San Jerónimo.	PG	PAN Horizontal (izq-dcha)				""	
77	09:10	09:15	Sobre el busto de Santa Ana, se acerca la cámara. El fondo gira.	PP					Detonaciones Gritos	Tramas. Stop-Motion

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
78	09:15	09:20	<i>El busto de Santa Ana</i> parece que levanta la cabeza.	PM Corto					""	Tramas geométricas. Stop motion
79	09:20	09:21	<i>El busto de Santa Ana</i> más cerca.	PPP					""	Tramas orgánicas
80	09:21	10:00	<i>El busto de Santa Ana</i> gira sobre su eje, de izquierda a derecha mientras el fondo aparece y desaparece.	PM Corto					Detonaciones Gritos Percusión	Luz parpadeante. Tramas. Stop motion
81	10:00	10:11	La escultura de <i>El sacrificio de Isaac</i> en el claustro del Museo Nacional Colegio de San Gregorio. El fondo desaparece.	PM a PP	PAN Vertical ascendente				Rozamiento	Luz parpadeante. Stop motion. Gran angular
82	10:11	10:14	<i>Soldados</i> , de Alonso Berruete. Pertenecen al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PG					Percusión	Luz parpadeante
83	10:14	10:16	<i>Profeta Mayor</i> , de Alonso Berruete. Pertenecen al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PG					""	""
84	10:16	10:17	Escena del Calvario con Cristo que porta la cruz. Pertenecen al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PG					""	""
85	10:17	10:19	Detalle del <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PG					""	""
86	10:19	10:22	Detalle del <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PG					""	""
87	10:22	10:25	Sobre el <i>San Sebastián</i> , de Gregorio Fernández se proyecta la sombra de una mano.	PM Corto					""	""
88	10:25	10:27	<i>Moisés</i> , de Alonso Berreguete. Pertenecen al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PP					""	""
89	10:27	10:45	<i>Profeta Ezequiel</i> , de Alonso de Berruete. Pertenecen al conjunto del <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> . Nos acercamos a ella y	PG					Latidos Madera	Luz parpadeante. Stop motion
90	10:45	10:54	<i>Job-San Juan Bautista</i> , de Alonso Berreguete. Pertenecen al conjunto del <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> . Rota ante nosotros.	PG					""	Stop motion
91	10:54	10:57	La escultura del <i>Profeta Ezequiel</i> rota sobre su eje.	PM	PAN Vertical ascendente				""	""
92	10:57	10:59	<i>Busto de Santa Ana</i> con proyección de tramas.	PPP					""	""
93	10:59	11:05	<i>Job-San Juan Bautista</i> .	PM					""	Luz parpadeante. Stop motion
94	11:05	11:10	La escultura del <i>Profeta Ezequiel</i> continúa girando.	PM					""	""
95	11:10	11:20	Grupo escultórico que seguramente pertenezca al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PG	PAN Vertical ascendente				""	""
96	11:20	11:25	<i>El busto de Santa Ana</i> con proyecciones.	PP	PAN Vertical descendente					Proyección de tramas
97	11:25	11:33	Grupo escultórico que seguramente pertenezca al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PG	Zoom in				Sonido sintético	Luz parpadeante
98	11:33	11:39	<i>El busto de Santa Ana</i> gira sobre su eje. Nos acercamos a él.	PD	PAN Vertical descendente					Luz parpadeante. Stop motion
99	11:39	11:46	Grupo escultórico que seguramente pertenezca al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PG	Zoom in				Percusión	""
100	11:46	11:50	Continuamos acercándonos al <i>Busto de Santa Ana</i> .	PP a PPP	PAN Vertical ascendente				""	Tramas geométricas
101	11:50	11:54	Grupo escultórico que seguramente pertenezca al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PG					""	Luz parpadeante
102	11:54	11:58	<i>Busto de Santa Ana</i> .	PP					Truenos Campanas	Tramas orgánicas

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
103	11:58	12:02	Grupo escultórico que seguramente pertenece al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PM					""	Luz parpadeante
104	12:02	12:03	Grupo escultórico que seguramente pertenece al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PG					Percusión acelerada sincronizada	""
105	12:03	12:04	Detalle del brazo del <i>Profeta Ezequiel</i> .	PM					Sonido invertido	""
106	12:04	12:05	Llama sobre fondo negro.	PG					""	
107	12:05	12:06	Detalle de una escultura sin identificar.	PD					""	Luz parpadeante Distorsión térmica
108	12:06	12:07	<i>Cristo crucificado en el Calvario</i> , de Alonso Berruguete. Pertenece al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PG					Sonido invertido Detonación	Gran angular
109	12:07	12:08	En primer término el <i>Profeta Ezequiel</i> . En segundo, dos crucificados.	PM					Sonido invertido	Luz parpadeante. Stop motion. Cambio de fondo.
110	12:08	12:11	Detalle de la escultura del plano 107. Fondo orgánico.	PD					""	
111	12:11	12:12	La silueta de Ezequiel gira sobre su eje.	PM					Detonaciones	Stop motion
112	12:12	12:15	Detalle de la escultura sin identificar en la que un joven mira fijamente.	PP					Percusión Detonaciones	""
113	12:15	12:30	Nos acercamos al busto de Santa Ana mientras cambia el fondo.	PP					Sonido invertido	Irama geométrica y floral. Stop motion. Cambio de fondo
114	12:30	12:40	Cristo crucificado en el Calvario, al revés.	PM					Detonaciones Percusión	Luz parpadeante. Distorsión térmica
115	12:40	12:42	Escultura de <i>El martirio de San Sebastián</i> , de Alonso de Berruguete.	PG					Percusión Cadenas	Stop motion
116	12:42	12:45	Llama desenfocada sobre fondo negro.	PG					""	
117	12:45	12:50	Detalle de la escultura de <i>El martirio de San Sebastián</i> .	PP					""	Stop motion
118	12:50	12:54	La escultura de <i>El martirio de San Sebastián</i> gira sobre su eje.	PP					Detonaciones	""
119	12:54	12:56	Detalle de la escultura de <i>El martirio de San Sebastián</i> en primer término. En segundo, un detalle de <i>La Resurrección</i> , de El Greco.	PP					Percusión Voces	Cambio de fondo
120	12:56	12:57	Detalle de la escultura de <i>El martirio de San Sebastián</i> .	PP					""	Luz parpadeante
121	12:57	13:02	Detalle de la pintura, <i>Oración en el huerto</i> , de El Greco.	PM	PAN Vertical descendente				Cadenas	Distorsión térmica
122	13:02	13:03	Escultura de <i>El martirio de San Sebastián</i> .	PM	PAN Vertical descendente			Cánticos		Luz parpadeante
123	13:03	13:06	Detalle de la pintura, que ondula.	PD				Tambores		
124	13:06	13:07	Llama desenfocada sobre fondo negro.	PG				""		
125	13:07	13:08	Escultura sin identificar que seguramente pertenece al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PP				""		Luz parpadeante
126	13:08	13:09	Llama desenfocada sobre fondo negro.	PM				""		
127	13:09	13:10	Detalle de <i>El sacrificio de Isaac</i> , de Alonso Berruguete.	PD	PAN Vertical ascendente			""		Luz parpadeante. Stop motion
128	13:10	13:12	Hoguera que nace de unos rastros.	PG				""		
129	13:12	13:14	Detalle de Isaac invertido de <i>El sacrificio de Isaac</i> .	PD	PAN Vertical ascendente			""		Luz parpadeante. Stop motion
130	13:14	13:19	Detalle Abraham de <i>El sacrificio de Isaac</i> , que gira.	PM	PAN Vertical ascendente			Cánticos	Percusión Cadenas	""
131	13:19	13:20	Detalle de Isaac de la escultura de <i>El martirio de San Sebastián</i> .	PM				""	""	
132	13:20	13:21	Llama desenfocada sobre fondo negro.	PG				""	""	
133	13:21	13:22	Detalle de Isaac de la escultura de <i>El martirio de San Sebastián</i> .	PM				""	""	

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
134	13:22	13:23	Llama sobre fondo negro.	PG				---	---	
135	13:23	13:24	Apostol sin identificar, de Alonso Berruguete. Perteneca al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PM				---	---	
136	13:24	13:25	Detalle de Isaac que gira.	PM				---	---	
137	13:25	13:26	Llama desenfocada sobre fondo negro.	PG				---	---	
138	13:26	13:27	Grupo escultórico que seguramente pertenezca al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PM	PAN Horizontal (izqd- dcha)			---	---	Stop motion
139	13:27	13:28	Escultura de espaldas que gira. Seguramente pertenezca al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PM	PAN Vertical ascendente			---	---	---
140	13:28	13:29	<i>Apostol Levi</i> , de Alonso Berruguete. Perteneca al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PD	PAN Horizontal (izqd- dcha)			---	---	
141	13:29	13:36	<i>Profeta Isaías</i> , de Alonso Berruguete. Perteneca al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PP	PAN Horizontal (dcha a izq)			---	---	Luz parpadeante. Distorsión térmica
142	13:36	13:39	En primer término ondula una sábana; en segundo una escultura sin identificar.	PG	PAN Vertical ascendente			---	---	
143	13:39	13:45	Grupo escultórico dispuesto en un círculo que gira. Seguramente pertenezca al <i>Retablo Mayor de San Benito el Real</i> .	PG				---	---	Luz parpadeante. Stop motion. Distorsión térmica
144	13:45	13:50	Detalle del grupo escultórico anterior.	PD				---	---	---
145	13:50	14:01	Otro detalle del grupo escultórico del P. 143.	PD					Sonido invertido	---
146	14:01	14:07	<i>Santisimo Cristo de la Agonía</i> , de Juan Antonio de la Peña.	PD	PAN Horizontal (dcha a izq)				Percusión	Luz parpadeante. Gran angular
147	14:07	14:10	Escultura de <i>El martirio de San Sebastián</i> en primer término. En segundo, la pintura del martirio.	PD					---	Luz parpadeante. Stop motion
148	14:10	14:11	Detalle de Isaac. En primer término, una espiga.	PM	PAN Vertical ascendente				---	---
149	14:11	14:12	Detalle del rostro de Isaac y la espiga.	PD	PAN Horizontal (dcha a izq)				---	---
150	14:12	14:18	Otro detalle del rostro de Isaac y la espiga, con la orientación contraria.	PD					---	Luz parpadeante. Stop motion
151	14:18	14:35	Retablo mayor de la Iglesia del Monasterio de San Benito del Real, de Alonso Berruguete. Los ángeles se van alumbrando intermitentemente.	PG	PAN Vertical ascendente y descendente				---	---
152	14:35	14:37	Detalle del rostro de Isaac de la escultura de <i>El martirio de San Sebastián</i> .	PP					---	
153	14:37	14:47	El rostro de Isaac, de perfil, se desplaza por la pantalla. Sobreimpresionada la pintura de <i>La Asunción</i> , de El Greco.	PD	PAN Horizontal (izq a dcha) PAN Vertical descendente				Sonido sintético	Superposición de imágenes
154	14:47	14:55	Rostro de Issac, de frente.	PP					Percusión Cadenas Detonaciones	Luz parpadeante. Tramas geométricas y orgánicas
155	14:55	14:57	Sombra de bailar taconeando.	PM				Taconeo	---	
156	14:57	14:58	Llama sobre fondo negro.	PG				---	---	
157	14:58	14:59	Cristo crucificado, sin identificar.	PG					Cadenas	Luz parpadeante
158	14:59	15:01	Escultura sin identificar que posiblemente represente el sufrimiento de Cristo.	PD					---	---
159	15:01	15:09	En primer término, una llama. En segundo, la cruz de piedra delante del Convento e Iglesia de San Pablo.	PG					---	Distorsión térmica
160	15:09	15:17	Detalle de las manos de <i>San Francisco y el Hermano León</i> , de El Greco.	PD					---	---



[illegible]

<b>TABLA DE REFERENCIA ESQUEMÁTICA</b> <b>Leyenda de abreviaturas</b>	
PAN	Panorámica
PG	Plano general
PAm	Plano americano
PM	Plano medio
PP	Primer plano
PPP	Primerísimo primer plano
PD	Plano detalle

## APÉNDICE 2.3.

### FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA DE *FUEGO EN CASTILLA*

<b>TÍTULO</b>	<i>FUEGO EN CASTILLA (Tactilvisión del páramo del espanto).</i>
<b>Producción</b>	Hermic Films y José Val del Omar.
<b>Fecha de producción</b>	1957–1959.
<b>Dirección</b>	José Val del Omar.
<b>Guión</b>	José Val del Omar.
<b>Fotografía</b>	José Val del Omar (tactilVisión).
<b>Montaje</b>	José Val del Omar.
<b>Música</b>	VDO a partir de los ritmos castellanos, como la <i>siguiriya castellana</i> o pasos de Semana Santa interpretados por Vicente Escudero. Incluye fragmentos de obras españolas del Renacimiento, Igor Stravinsky, mambo y jazz.
<b>Sonido</b>	Registro sonoro de VDO con efecto diafónico. Monoaural óptico y Binaural Diafónico, norma C.S.T. magnético.
<b>Técnica VDO asociada</b>	TactilVisión, diafonía, desbordamiento apanorámico.

<b>Rodada en</b>	Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
<b>Duración</b>	18' 30".
<b>Metraje</b>	510 m.
<b>Paso</b>	35 mm.
<b>Formato</b>	1 x 1'38.
<b>Tipo</b>	Copia Standard.
<b>Argumento</b>	Ensayo noctámbulo de Visión Tactil, correspondiente al elemental del fuego, sobre las esculturas de Santa Ana, de Juan de Juni y San Sebastián, de Alonso de Berruguete y otras esculturas del Museo Nacional de Escultura. La presencia de la muerte recorre cada fotograma, bajo el cielo plomizo en el que se desenvuelven las procesiones de Semana Santa. Al final del film, un latido de color, devuelve el optimismo y la esperanza.
<b>Nota</b>	Una copia presenta una versión distinta a la comúnmente aceptada como definitiva. En dicha copia no aparece al principio el rótulo con la cita de Lorca en francés y los planos finales en color han sido sustituidos por una imagen en blanco y negro que muestra una escultura.
<b>Copias</b>	Restaurada en 1989 por la Filmoteca Española y en 1994 por la Filmoteca de Andalucía mediante un procedimiento acústico más acorde con los planteamientos diafónicos de Val del Omar.

Remasterizada en los laboratorios ISKRA en 2010 para su inclusión en el cofre de DVD *Val del Omar Elemental de España*.

**Laboratorios**

Laboratorios Ballesteros y Madrid Films.

**Premios**

Premio de la Comisión Superior Técnica del Cine Francés en el XIV Festival de Cannes de 1961 por la puesta en acción de efectos particulares de iluminación.

Medalla de plata en el II Certamen de Cine Documental Iberoamericano y Filipino de Bilbao.

Primer Premio en el Concurso de Cortometrajes de la Universidad Nacional Autónoma de México:

**FICHA ARTÍSTICA**

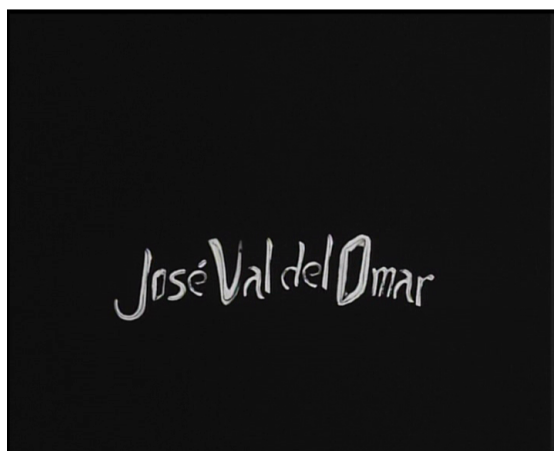
**Voz en off**

José Val del Omar.

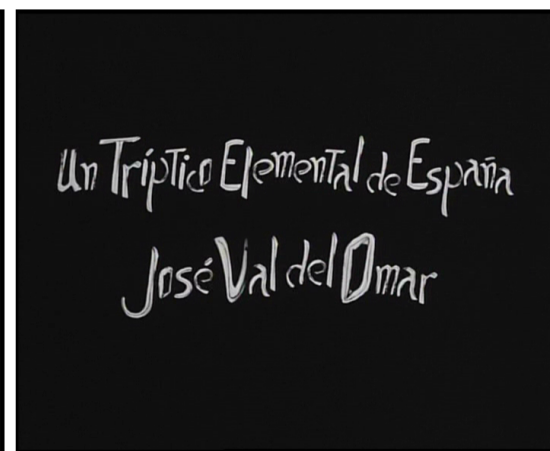
APÉNDICE 3. DESGLOSE POR PLANOS DE *ACARIÑO GALAICO (DE BARRO)*. Apéndice 3.1. Esquema visual de la planificación



1



2



3



4-A



4-B



5



6



7



8-A



8-B



9

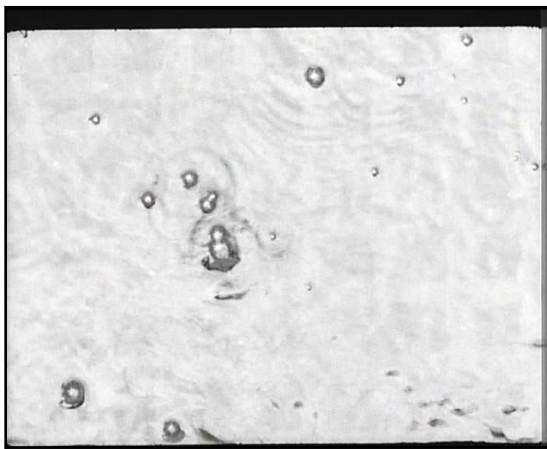


10

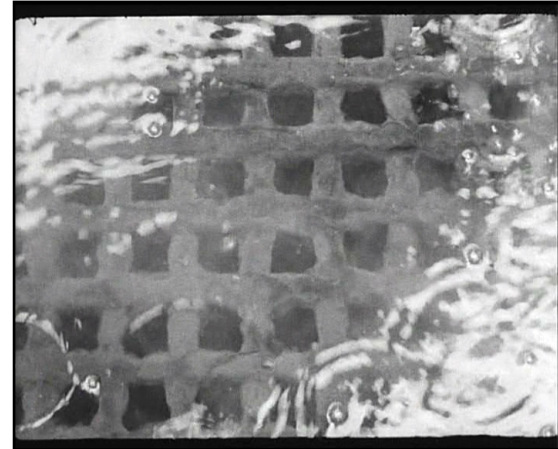




11



12-A



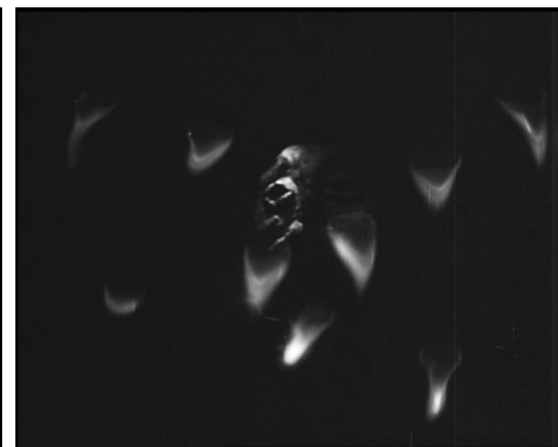
12-B



13



14



15





16



17



18



19



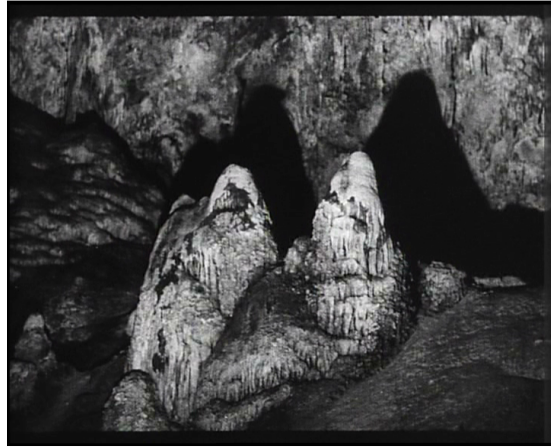
20



21



22



23



24



25

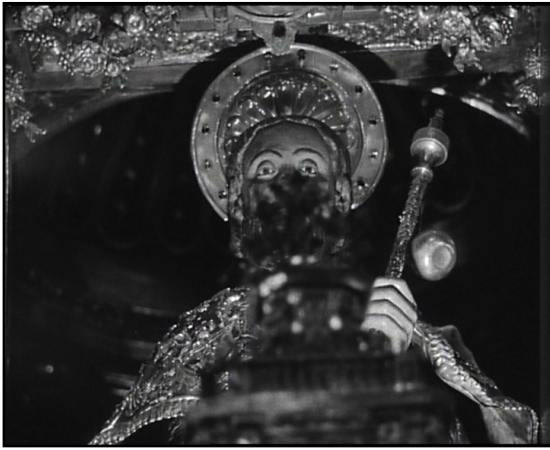


26



27





28



29



30-A



30- B



31



32



33



34



35



36



37



38





39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50

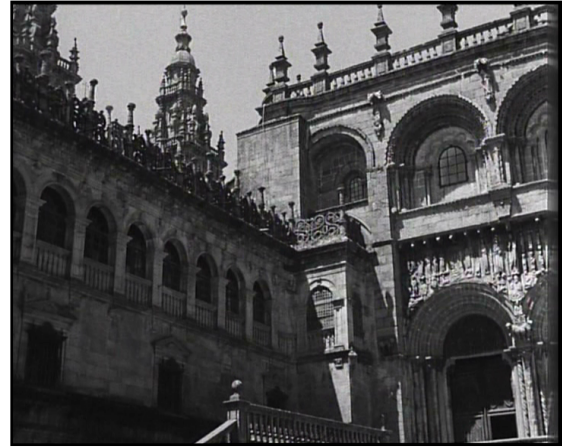




51



52



53



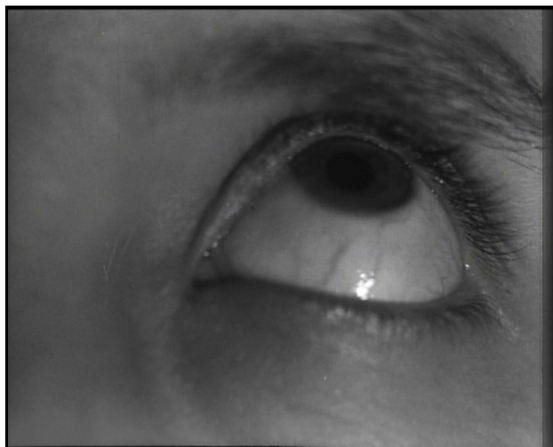
54



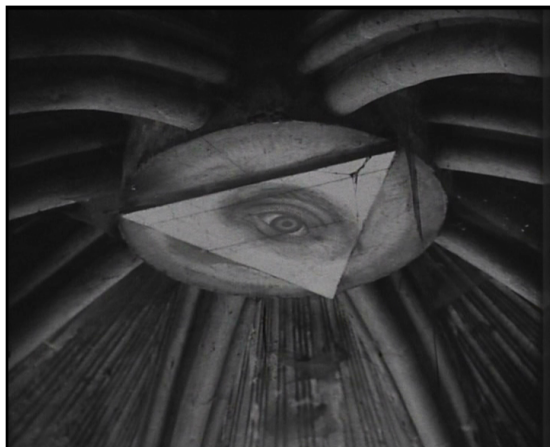
55



56



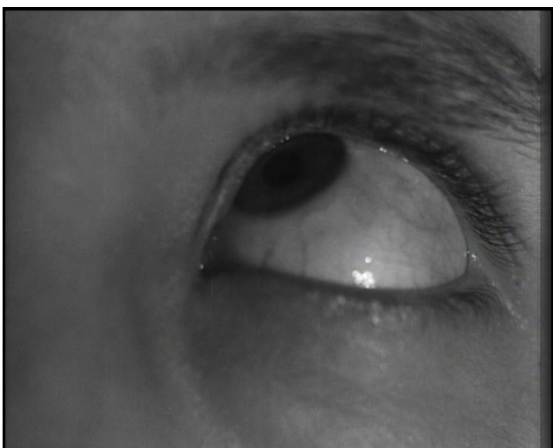
57



58



59



60



61



62





63



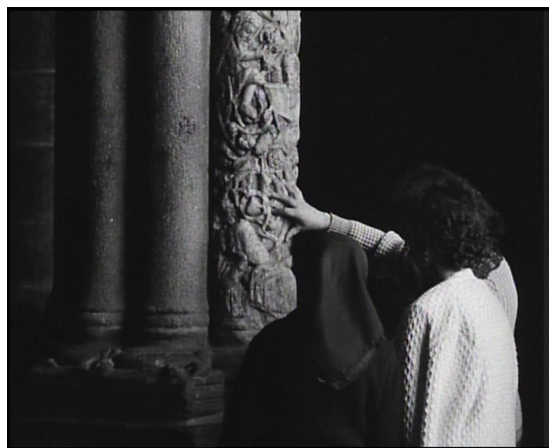
64



65



66



67-A



67-B



68



69



70



71-A



71-B



72





73



74



75



76



77



78



79



80



81



82



83



84

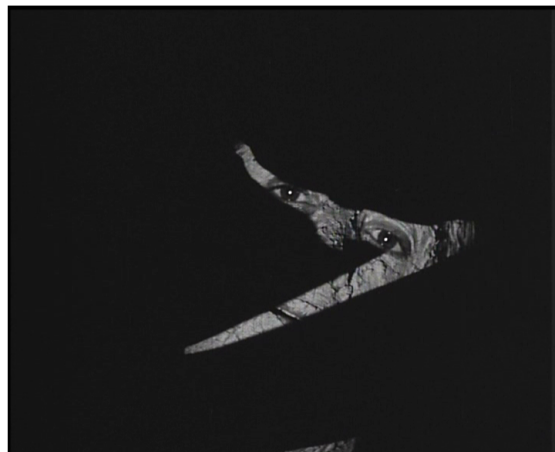




85



86



87



88



89



90



91



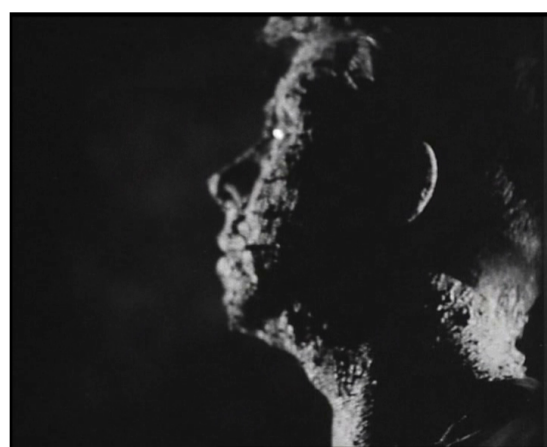
92



93



94



95



96





97



98



99



100



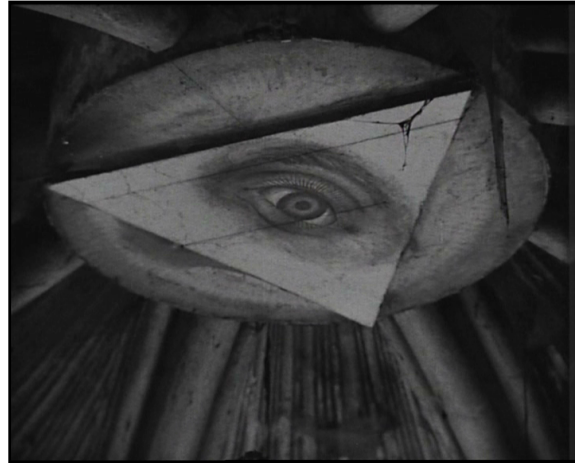
101



102



103



104



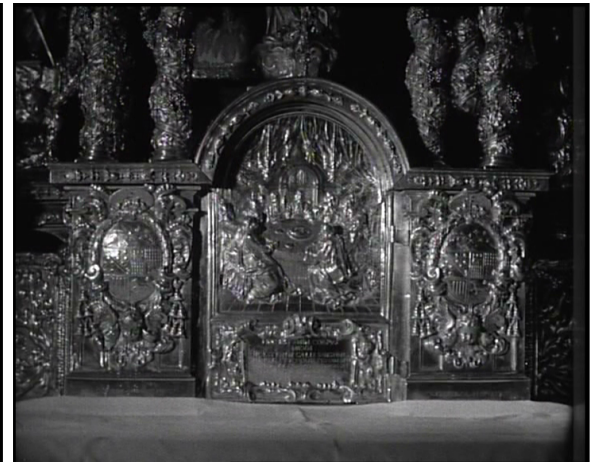
105



106

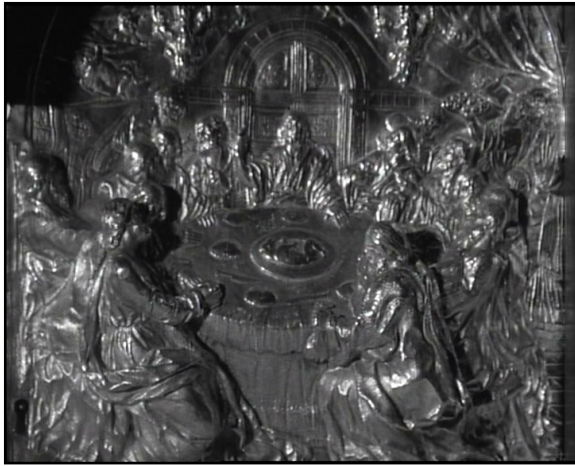


107



108-A





108-B



109



110



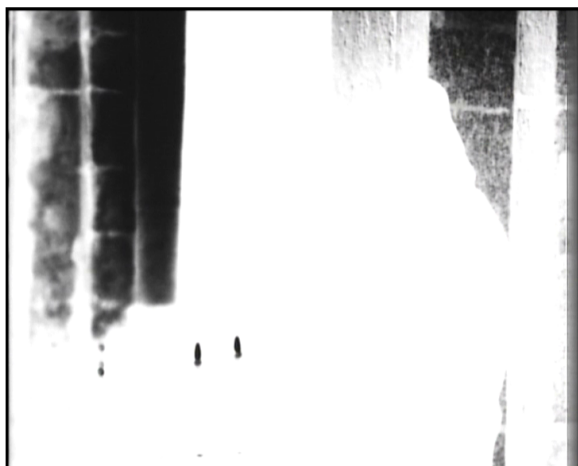
111



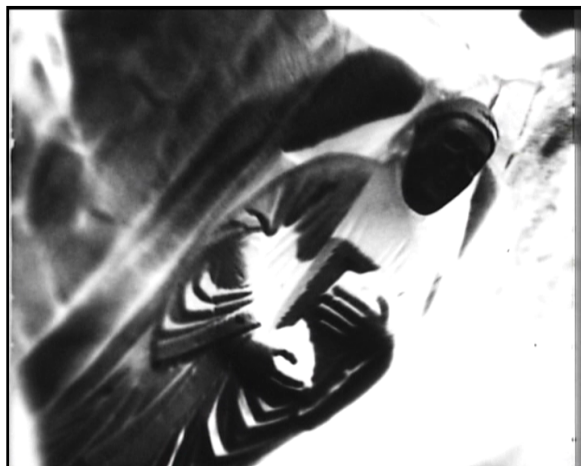
112



113



114



115



116



117

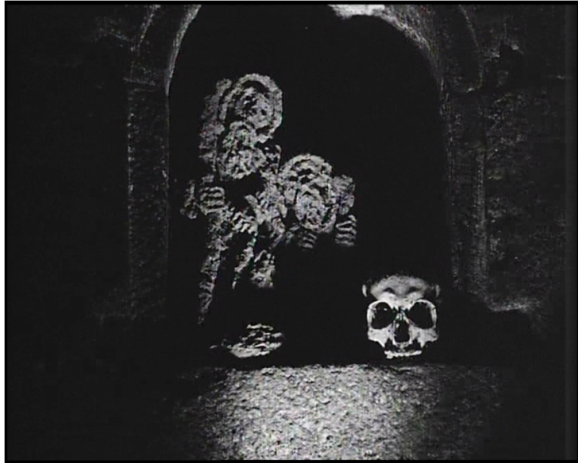


118



119





120



121



122



123



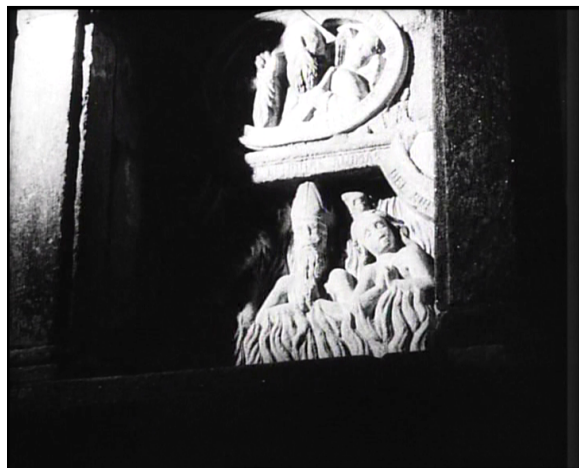
124



125



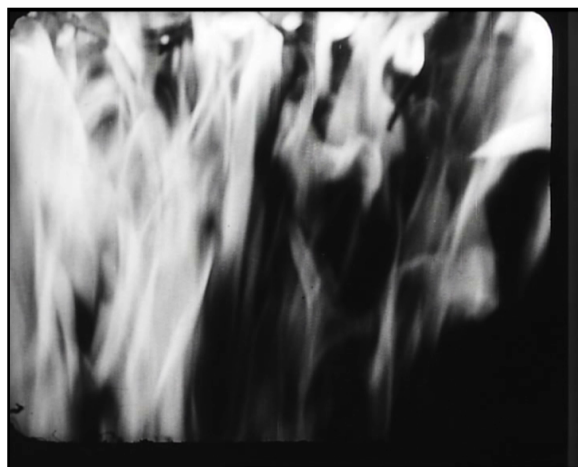
126



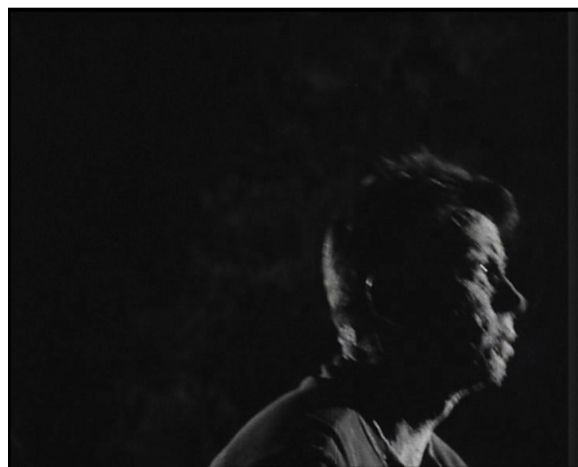
127



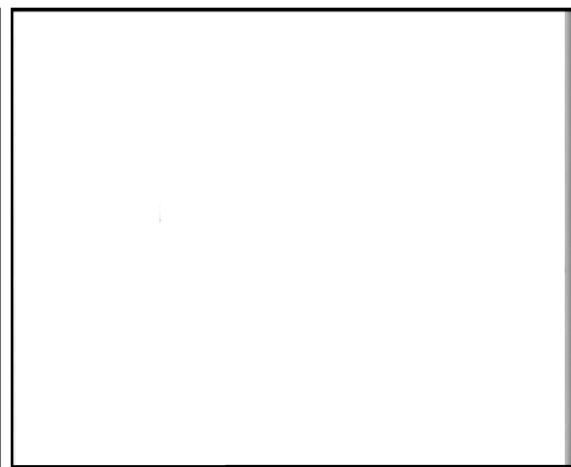
128



129



130



131

131



132



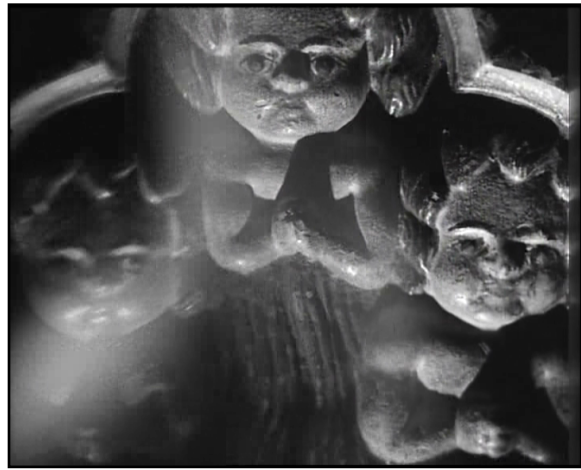
133



134



135-A



135-B



136-A





136-B



137



138



139



140



141



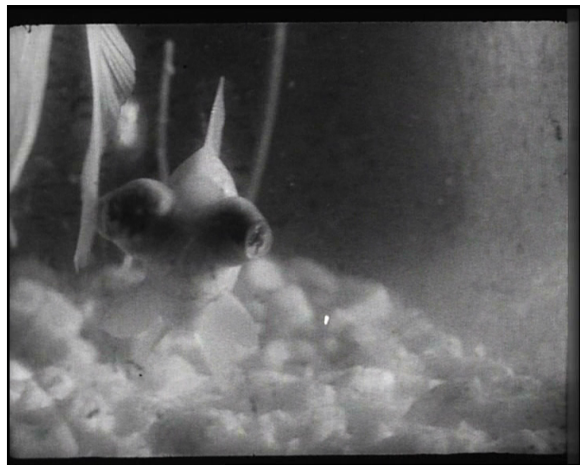
142



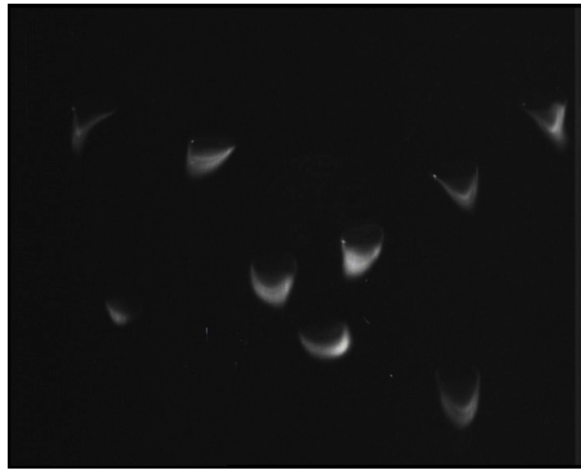
143



144



145



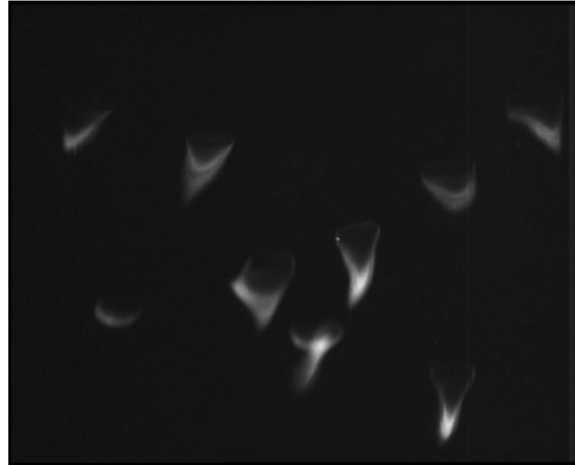
146



147



148



149



150



151



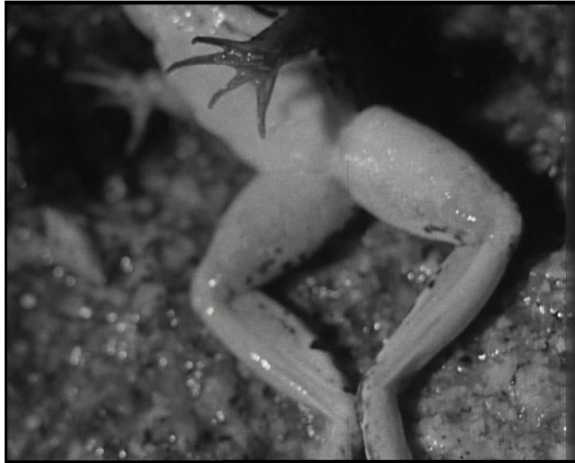
152



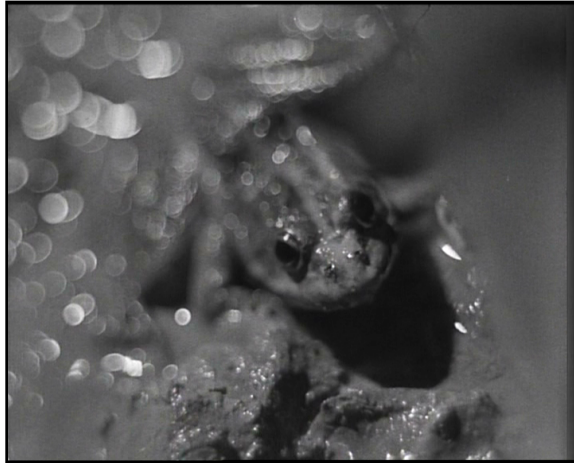
153

135





154



155



156



157



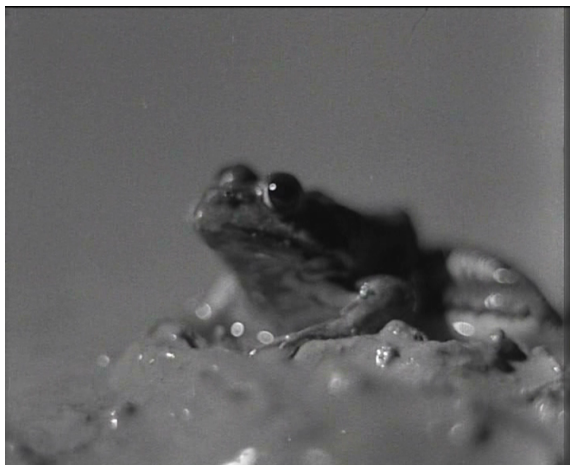
158



159



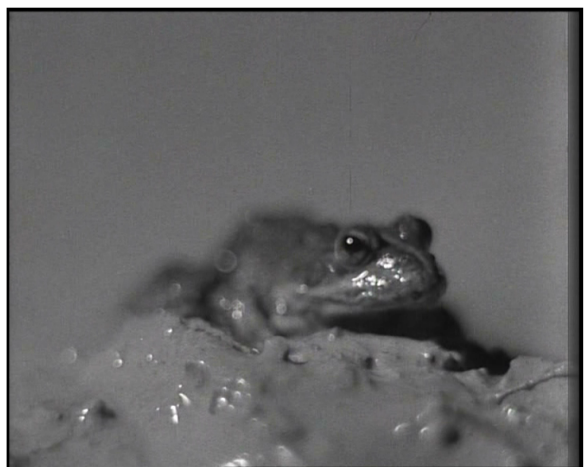
160



162



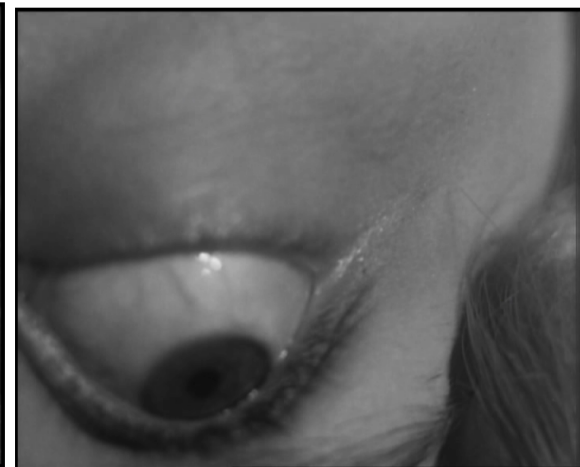
163



164



165

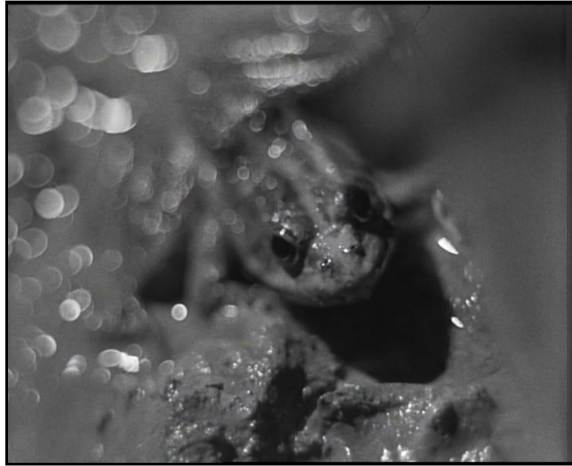


166





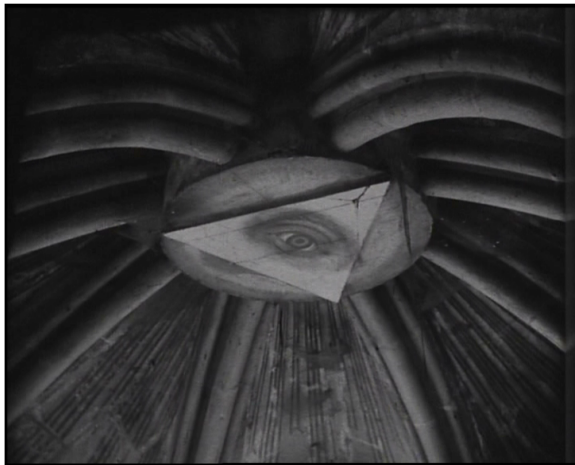
167-A



167-B



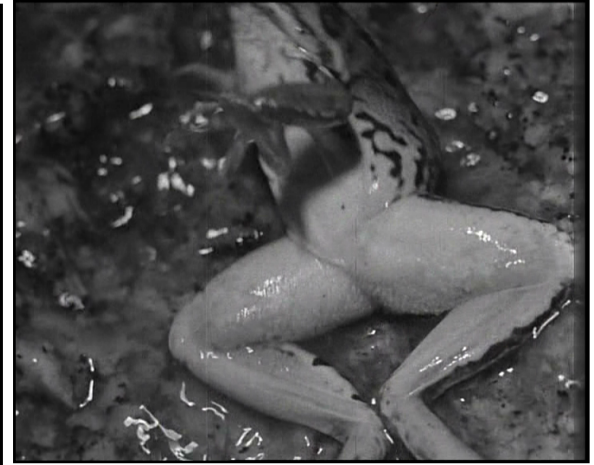
168



170



171



172



173



174



175



176



177



178



179



180



181



182



183



184





185



186



187



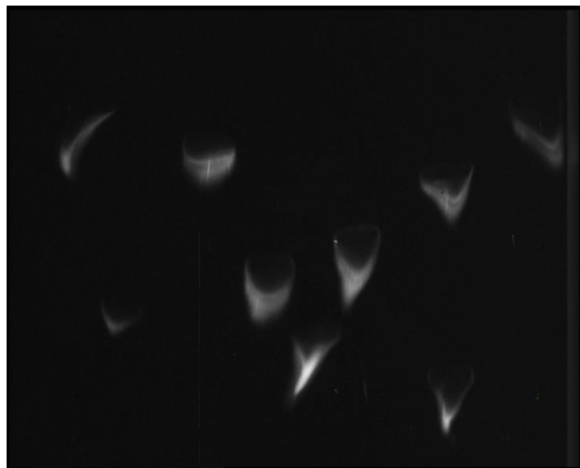
188



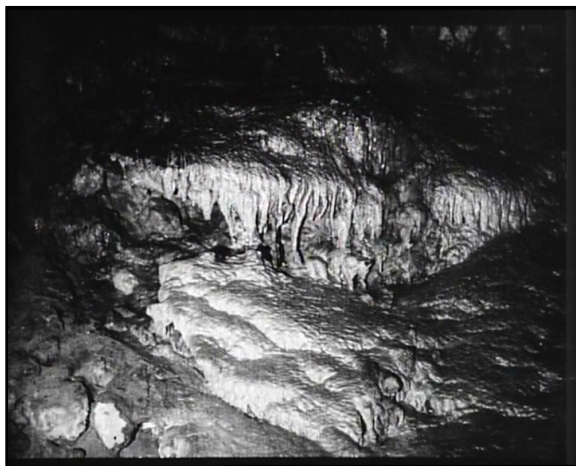
189



190



191



192



193



194



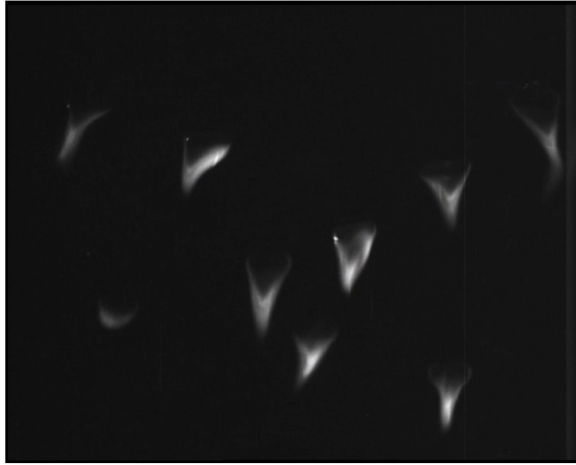
195



196



197



198



199



200

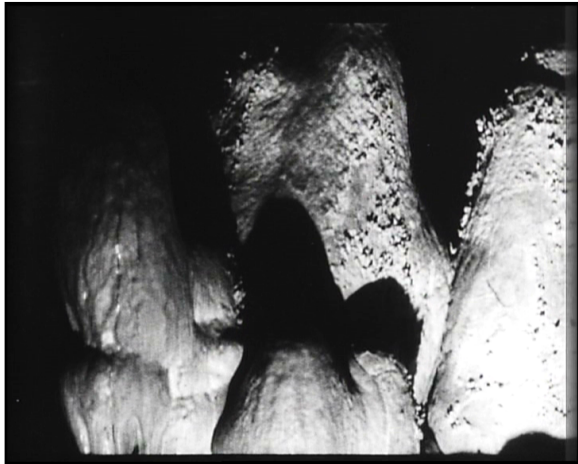


201



202





203



204



205



206



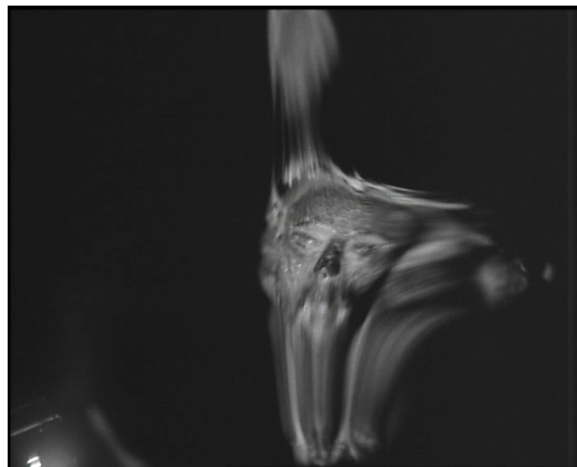
207



208



209



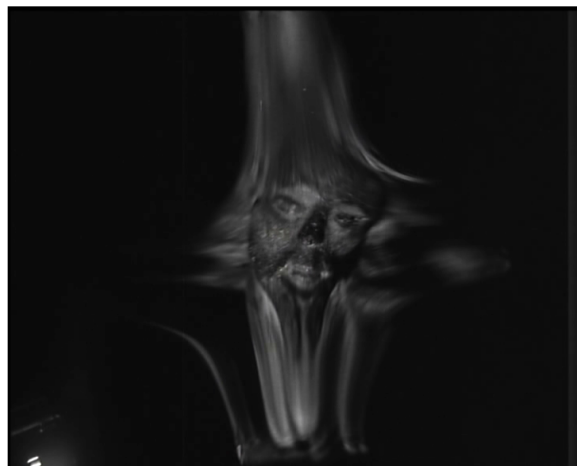
210



211



212



213



214



215



216



217



218



219



220





221



222



223



224



225



226



227



228



229



230



231



232



233

**Guión, dirección, fotografía, sonido y montaje:**  
José Val del Omar

**Ayte. de dirección en rodaje:**  
Anric Massó

**Actor:**  
Arturo Baltar

234

# **RECONSTRUCCIÓN y RECUPERACIÓN**

**Investigación y realización:**  
Javier Codesal

**Ayudante ( investigación, realización y producción ):**  
Ascensión Aranda

**Producción y coordinación general:**  
Rafael R. Tranche

235



**Apéndice 3.2.**

**Tabla de referencia esquemática *Acaríño Galaico (De Barro)***

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
1	00:00	00:07	Rótulo: "A los gallegos: Rafael Dieste, Arturo Baltar, Anric Massó, Domingo García Sabell, Saturio Lois Piñeiro, Manuel Lois Piñeiro".					Música tradicional		
2	00:07	00:12	Rótulo: "José Val del Omar".					""		
3	00:12	00:18	Rótulo: "Un Tríptico Elemental de España José Val del Omar"			Fundido a negro		""		
4	00:18	00:27	Conjunto escultórico de Arturo Baltar formado por dos brujas sobre las que se superimpresiona el título de la película "Acaríño galaico".	PP-PG	Zoom Out	Fundido a negro			Sonidos concretos	Luz parpadeante
5	00:27	00:31	Rótulo: "De barro".			Fundido a negro			Fundido	
6	00:33	00:57	La cámara avanza sobre un crucero. De fondo un edificio de base rectangular con tres hileras de ventanas.	PG	Cámara en mano			Pandero	Sirena barco Cohete	Negativo
7	00:57	01:18	Taza de piedra vacía en el centro de un patio con vegetación.	PG	Imagen gira				Silencio Grajo	Gran angular
8	01:18	01:33	Danzantes en la Plaza del Obradoiro, frente a una de las fachadas de la Catedral de Santiago de Compostela.	PP-PG	Cámara en mano PAN Vertical Asc			Pandero		Negativo
9	01:33	01:50	Imagen de un custodio en procesión que parece avanzar de espaldas.	PG				""		""
10	01:50	02:02	Una calle que pasa por debajo de un arco. Parece un plano subjetivo del custodio.	PG	Cámara en mano			""		""
11	02:02	02:10	Ventana con rejas.	PG	Cámara en mano			""		""
12	02:10	02:32	Agua sobre una reja.	PD					Aves	""
13	02:32	02:47	Arturo Baltar, con la cara y la mano enfangadas de barro, estruja un hermoso racimo de uvas que cuelga de una parra.	PM	Zoom out				Grajo	
14	02:47	02:52	Taza de piedra vacía.	PD	Zoom in				Lluvia	
15	02:52	02:56	Llamas de ánimas.	PD					""	
16	02:56	03:13	Baltar descalzo baja por unas escaleras de piedra hasta el jardín.		PAN Horizontal Izda-Dcha			Gaita	Lluvia	Gran angular
17	03:13	03:28	En el jardín, Baltar se dirige a unas maderas en las que hay toscamente talladas una cruz sobre la que se agacha para besarla.		Imagen gira				""	""
18	03:28	03:45	Techumbre de la galería de un claustro.	PG	""			Gaita Pandero		
19	03:45	04:00	Orilla del mar en la que se aprecia un suave oleaje y cómo se acumulan las algas en la orilla.	PG				""		
20	04:00	04:18	Baltar está tumbado. Parece dormido. Al final del plano despierta.	PP	Zoom in				Paloma arrulla Agua	
21	04:18	04:28	Detalle del relieve de Rioseco.	PD	Cámara en mano PAN Vertical Desc				Animales	
22	04:28	04:38	Otro detalle del relieve de Rioseco.	PD	Cámara en mano PAN Horz Dcha-Izda				""	
23	04:38	04:43	En el interior de una cueva vemos dos estalagmitas cuya sombra crece.	PG					Goteo agua	Luz parpadeante
24	04:43	04:53	Baltar tumbado.	PP					Pájaros Agua	
25	04:53	04:59	Un tonto sujeta una rama.	PAm					""	
26	04:59	05:05	Baltar tumbado.	PPP					""	
27	05:05	05:15	Un incendio en un monte.	PG	PAN Horizontal Dcha-Izda				Lluvia	

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
28	05:15	05:21	Una monja prepara la imagen de Santiago.	PG					""	
29	05:21	05:29	Olas y espuma en la orilla del mar.	PG				Negra sombra		
30	05:29	05:39	Crucero en un camposanto al aire libre. Al final del plano, en el suelo, un par de lápidas.	PG	PAN Vertical Desc			""		
31	05:39	05:56	Detalle de la lápida del músico gallego Juan Montés: "1899-1949. El centro lucense de Buenos Aires a Juan Montés en el L aniversario de su paso a la inmortalidad".	PD	Cámara en mano			""		
32	05:36	06:11	Detalle de una supultura en la que aparecen un cráneo y dos tibias cruzadas. El viento azota la vegetación.	PD				""		
33	06:11	06:19	Baltar tumbado con la mirada perdida.	PD	Zoom in				Campanas	
34	06:19	06:30	Una joven mira fuera de campo. Un velo con lunares le cubre el rostro.	PP					""	
35	06:30	06:32	Detalle del vestido que cuelga detrás de la joven.	PD					Campanas Fiesta	
36	06:32	06:39	En la torre de una pequeña Iglesia un campanero agita las campanas.	PG					""	
37	06:39	06:47	Observamos tras un tenderete, una procesión.	PG				Banda		
38	07:00	07:02	Imagen de una Virgen con dos doncellas que se dirige a la cámara.	PG				""		
39	07:02	07:04	Detalle de una de las doncellas del paso anterior.	PD				""		
40	07:04	07:16	Detalle de un crucero al aire libre.	PD				""		
41	07:16	07:19	La falda tradicional de una mujer.	PD	PAN Vertical Asc			""		
42	07:19	07:36	Campos.	PG	Cámara en mano PAN Horz Dcha-Izda				Zanfona	
43	07:36	07:52	Una barca llega a la orilla de una ría.	PG					""	
44	07:52	08:08	Una mujer que representa a Rosalía de Castro.	PP	PAN Horizontal Izda-Dcha		Locución (femenina): "¡Bon Dios! Este barro mortal que envuelve o esprito". Fragmento del poema <i>Unha vez tiven un cravo</i> .		""	
45	08:08	08:14	Remanso de la ría.	PG					""	
46	08:14	08:21	Dos bueyes avanzan.	PM					""	
47	08:21	08:29	Agua hirviendo que brota de un conducto en la piedra y cae sobre una reja. Son las Burgas, manantiales de agua termal que se localizan en la provincia de Orense.	PD	PAN Vertical Desc				Zanfona Agua	
48	08:29	08:32	Un chico lava ropa en un tonel con agua caliente en las Burgas.	PD					""	
49	08:32	08:45	Detalle de una cruz bizantina de una de las torres de la Catedral de Santiago.	PD	Cámara en mano				Campana Eco de cánticos	
50	08:45	08:49	Detalle del escudo de Santiago custodiado por dos pequeños ángeles.	PD	Zoom in				""	
51	08:49	08:51	Detalle del mismo escudo con una campana y una cadena en primer término.	PD				Romance	""	
52	08:51	08:53	Plano general que muestra una de las fachadas del Palacio de Gelmírez, adosado a la catedral de Santiago.	PG				""		
53	08:53	08:56	Detalle de la escalinata de la plaza de la Platerías.	PD	Zoom in			""		



NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
54	08:56	08:59	Detalle del mascarón que adorna un reloj que da nombre a la Torre del Reloj.	PP				""		
55	08:59	09:04	Rostro entre sombras de una mujer que representa a a Rosalía de Castro.	PP				""		
56	09:04	09:09	Interior de la catedral desde arriba. Celebración de un acto religioso.	PG				""	Órgano	
57	09:09	09:11	Un ojo mira hacia arriba.	PPP					""	
58	09:11	09:12	Detalle de un ojo dentro de un triángulo equilátero.	PD	Zoom in				""	
59	09:12	09:13	Detalle de un ojo dentro de un triángulo equilátero.	PD	Zoom in				""	
60	09:13	09:14	El ojo humano continúa mirando hacia arriba.	PD					Campana	
61	09:14	09:17	Detalle de una campana tañiendo con el escudo de Santiago de fondo.	PD				Órgano		
62	09:17	09:27	Detalle del brazo de una imagen con la mano extendida para impartir bendición.	PD	PAN Vertical Asc			""	Cohetes	
63	09:27	09:30	A través de una junta entre bloques de piedra advertimos la mirada de Baltar.	PD				Órgano	Campanas Cohetes	
64	09:30	09:35	Interior de la Catedral desde arriba. Celebración de un acto religioso.	PG				Órgano Gaita		
65	09:35	09:40	Plano general de la fachada principal de la Catedral de Santiago.	PG	Cámara en mano				Campanas Cohetes	
66	09:40	09:42	Orante de barro realizado por Baltar.	PD	Zoom in				Cohetes Zanfona	
67	09:42	09:47	Una mujer toca una de las columnas esculpidas del pórtico de la Gloria.	PG	PAN Vertical Asc			Gaita	Zanfona	
68	09:47	09:51	Baltar se acerca a la cámara y estira su mano.	PG	Imagen gira			""	""	Gran angular
69	09:51	09:55	Detalle del capitel de una de las columnas del pórtico de la Gloria.	PD	PAN Vertical Asc				Órgano	
70	09:55	09:56	Hombre mono realizado por Baltar.	PP					""	
71	09:56	10:01	Detalle del Apóstol Santiago que se sienta en la parte central del pórtico de la Gloria.	PD	PAN Vertical Asc Zoom out				""	
72	10:01	10:04	La misma cruz bizantina del P.49.	PD-PG	Zoom out				Campanas	
73	10:04	10:09	Pensante tocándose la barba, de Arturo Baltar.	PG-PD	Zoom in				Cohetes	
74	10:09	10:15	Baltar tumbado con la mirada perdida.	PP	Zoom in				""	
75	10:15	10:21	La misma cruz del P. 72.	PD-PG	Zoom out				Campanas	
76	10:21	10:24	Angelotes frontales en el interior de un Retablo.	PD				Romance	Voz arzobispo	
77	10:24	10:31	Altar del Apóstol Santiago con velas.	PG				""	""	
78	10:31	10:38	Arzobispo y canónigos.	PM				""	""	
79	10:38	10:42	Autoridades contemplan al arzobispo.	PG				""	""	
80	10:42	10:46	El Apóstol Santiago parece que les mira.	PD				""		
81	10:46	10:48	Angelotes ingrátidos en el interior del retablo del P. 76.	PD				""	Voz del Papa	
82	10:48	10:57	Escultura de mujeruca de con niño en brazos y su niña de Baltar. Gira levemente hacia ambos lados.	PG	PAN Vertical Des				Voz del Papa	
83	10:57	10:58	Relieve con angelotes.	PD					""	
84	10:58	11:02	Telarañas en una balaustrada y otra mujeruca de Baltar de fondo.	PD	Cámara en mano PAN Horz Izda-Dcha				""	
85	11:02	11:04	Detalle de telaraña.	PD					""	

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
86	11:04	11:08	Acercamiento a la Fons Mirabilis, en el centro del claustro de la catedral.	PG	PAN Vertical Desc Zoom in			Romance	Voz del Papa Grajos	Gran angular
87	11:08	11:10	Rostro de Baltar en la oscuridad. Su mirada está encuadrada por una flecha de luz.	PP				""	""	
88	11:10	11:20	Detalle de una esquina con balastrada de la Catedral de Santiago.	PD	Cámara en mano			""	""	
89	11:20	11:26	Una figura implorante de barro de Arturo Baltar, con las manos abierta.	PD	Zoom in			""	Voz del Papa	
90	11:26	11:28	Detalle de uno de los motivos escultóricos que se encuentran en el Salón de Fiestas del Palacio de Gelmírez en el que unos sirvientes portan diversos alimentos.	PD				""	""	
91	11:28	11:31	Otro detalle del relieve anterior.	PD				""	""	
92	11:31	11:35	Arturo Baltar gira sobre sí mismo dentro de una cueva.	PM					Goteo	Negativo
93	11:35	11:46	Baltar avanza hasta un charco de barro y lo toma en sus manos.	PM	PAN Horizontal Izda-Dcha				""	
94	11:46	11:49	Detalle de una mujeruca de Arturo Baltar que gira sobre sí misma.	PD					""	
95	11:49	11:51	Arturo Baltar gira su cabeza en dirección contraria al movimiento anterior y eleva la mirada.	PM					""	
96	11:51	11:52	Una escultura de Baltar, en segundo término.	PD						
97	11:52	12:00	Ventana con visillos.	PG				Gaita	Goteo	
98	12:00	12:01	Baltar gira la cabeza para mirar hacia la derecha.	PM				""		
99	12:01	12:04	Matrimonio gallego de barro con dos niños, de Baltar.	PD						
100	12:04	12:14	Niña con niña de barro, de Baltar.	PD				Gaita	Rezo distorsionado	
101	12:14	12:18	Frontal de Baltar con la cara recubierta de barro seco.	PP					""	
102	12:18	12:24	Escultura con madre de barro dando del pecho, de Baltar. En primer término, una flor espinosa.	PD	PAN Horizontal Izda-Dcha			Pandero		
103	12:24	12:26	Conjunto escultórico de barro con dos madres y sus hijos. Giran sobre sí mismas, hacia la izquierda.	PD				Pandero		
104	12:26	12:28	Triángulo equilátero con un ojo dentro que es símbolo de la Santísima Trinidad.	PG-PD	Zoom in				Rezo distorsionado	
105	12:28	12:36	El Apóstol Santiago con unas velas en primer término.	PM					""	
106	12:36	12:36	Matrimonio de edad avanzada de barro, de Arturo Baltar.	PD				Pandero		
107	12:36	12:45	Detalle del relieve que ya aparecía en el P. 90.	PD						
108	12:45	13:02	Relieve que representa La Santa Cena en el basamento del baldaquino de Santiago Apóstol.	PG - PD	Zoom in		Rezo de Padre nuestro			
109	13:02	13:05	Conjunto escultórico con varios peregrinos de barro, de Arturo Baltar.	PG	PAN Vertical Desc		""			
110	13:05	13:09	Detalle de ciego con lazarillo del anterior conjunto escultórico.	PD	PAN Vertical Asc		""			
111	13:09	13:15	El Apóstol Santiago que se nos acerca, cariñoso.	PM - PD	Zoom in		Bendición			

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
112	13:15	13:20	Llamas de ánimas y suspirante de barro en segundo término.	PM - PD	Zoom in				Zanfona	
113	13:20	13:22	Arturo Baltar aborta, gira hacia la cabeza hacia la derecha.	PP					""	Proyección
114	13:22	13:35	Cripta. Figura de las ánimas.	PG	PAN Vertical Desc PAN Vertical Asc				""	Negativo
115	13:35	13:38	Santo yacente de piedra.	PG					""	Gran angular Negativo
116	13:38	13:46	Multiplicación frontal del anterior santo de piedra.	PG					""	Multiplicación de la imagen Negativo
117	13:46	13:49	Bruja oscura de barro de Arturo Baltar.	PP					""	Proyección
118	13:49	13:51	Columnas inclinadas en la cripta de la Catedral de Santiago.	PG	PAN Vertical Asc				""	
119	13:51	13:55	Sepulcros y catacumbas. Las entrañas de la Catedral de Santiago. Una puerta se cierra sola en segundo término.	PG					""	
120	13:55	13:59	Hornacina con esculturas de barro y calavera.	PG					""	Luz parpadeante
121	13:59	14:00	Detalle de la calavera en la hornacina.	PD					Lluvia	
122	14:00	14:04	Sepulcro de piedra.	PG - PD	Zoom in				""	
123	14:04	14:13	Momia entre una ligera capa de humo.	PG					""	Luz parpadeante Humo
124	14:13	14:20	Un par de manos descubren el rostro de piedra de una de los sepulcros.	PM					Cohetes	
125	14:20	14:24	Baltar aparta la mirada y mira hacia la izquierda.	PP					""	
126	14:24	14:26	Fuegos artificiales en el cielo nocturno. Explosión en los cielos.	PG					""	
127	14:26	14:28	Ánimas de piedra en una esquina, iluminadas por los fuegos.	PG					""	Luz parpadeante
128	14:28	14:30	Detalle de la mano y el rostro de una de las ánimas del plano anterior.	PD					""	""
129	14:30	14:32	Llamas.	PD	PAN Vertical Desc				Sonido invertido	
130	14:32	14:33	Arturo Baltar levanta la cabeza.	PM					""	
131	14:33	14:34	Estrobos blancos y negros	PG					""	Estrobos
132	14:34	14:35	La ánimas de piedra del P. 127 con otra iluminación.	PG					""	Luz parpadeante
133	14:35	14:38	Los fuegos artificiales se precipitan sobre el suelo en el cielo nocturno.	PG					""	
134	14:38	14:40	Llamas.	PG					""	
135	14:40	14:41	Rostro de figura de piedra entre las llamas. Purgatorio.	PD					""	
136	14:41	14:42	Otro rostros de una figura de piedra entre las llamas. Purgatorio.	PD					""	
137	14:42	14:47	Dos figuras de piedra entre las llamas, con las manos en posición de rezo.	PG					""	
138	14:47	14:49	Llamas.	PG					""	
139	14:49	14:53	Otros fuegos artificiales se precipitan sobre el suelo en el cielo nocturno.	PG					""	Luz parpadeante
140	14:53	14:54	Ánimas de piedra del P.127 y P.132.	PG					""	
141	14:54	14:55	Ventana con telarañas.	PG				Cantos	Truenos	
142	14:55	14:57	Bruja de barro a la luz de los relámpagos.	PG	Zoom out			""		
143	14:57	15:01	Bruja atemorizada en una esquina.	PG	PAN Horizontal Dcha Izda					

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
144	15:01	15:09	Toneles y humo bajo una arcada de piedra.	PG				Cantos	Trueno	Luz parpadeante Humo
145	15:09	15:13	Pez de ojos absurdos.	PG						
146	15:13	15:19	Llamas de ánimas y el rostro de una figura de barro.	PG					Lluvia	Luz parpadeante
147	15:19	15:20	Fuegos artificiales que ascienden por el cielo nocturno.	PG					Truenos	
148	15:20	15:22	Brujo de barro.	PM - PD	Zoom in				Lluvia	
149	15:22	15:24	Llamas de ánimas y el rostro de una figura de barro.	PD					""	
150	15:24	15:25	De nuevo el brujo de barro del P.148.	PM - PD	Zoom in				""	
151	15:25	15:27	Grupo de dos brujas de barro junto a una escoba.	PG	PAN Vertical Desc				Trueno	
152	15:27	15:28	Arturo Baltar gira la cabeza.	PP						Proyección sobre el rostro
153	15:28	15:31	Rosalía ensombrecida, frontal a cámara.	PP				Cantos		Proyección sobre el rostro
154	15:31	15:33	Rana boca arriba.	PP	Cámara en mano			Cantos y pandero		
155	15:33	15:37	Rana mirando a cámara.	PG				""		
156	15:37	15:43	Charco de barro con peces y lombriz que entra en él.	PG	Zoom in			""		
157	15:43	15:46	Lombriz anillándose en la tierra.	PG	Zoom in			""		
158	15:46	15:48	Bruja de barro que aparece en el P. 151	PD				""		Luz parpadeante
159	15:48	15:49	Figura de barro.	PD				""		""
160	15:49	15:50	Rostro de Baltar en la oscuridad. Su mirada está encuadrada por una flecha de luz. Repetición del P. 87.	PP				""		
161	15:50	15:51	Boca torcida.	PPP				""		
162	15:51	15:52	Rana.	PG				""		
163	15:52	15:53	Ojo humano aterrado que se mueve a la derecha dentro de la cuenca.	PPP				""		
164	15:53	15:54	Rana.	PG				""		
165	15:54	15:55	Rana, desde arriba.	PP				""		
166	15:55	16:02	Ojo aterrado que se mueve dentro de la cuenca. Plano boca abajo.	ppp				""		Plano invertido
167	16:02	16:03	Rana.	PG				""		
168	16:03	16:04	Rana desde otro punto de vista.	PG				""		
169	16:04	16:05	Rana tumbada boca arriba.	PG				""		
170	16:05	16:08	Triángulo equilátero con un ojo dentro que es símbolo de la Santísima Trinidad. Repetición del P. 104.	PG	Zoom in			""		
171	16:08	16:11	Bruja en delirio.					Cantos Pandero Zanfona		Negativo
172	16:11	16:12	De nuevo, la rana tumbada boca arriba.	PG				""		
173	16:12	16:13	Bóveda de crucería que se encuentra en el Salón de Fiestas del Palacio de Gelmírez.	PG	Travelling hacia atrás			""		
174	16:13	16:16	Llamas hacia la tierra, en segundo término una escultura de barro de Arturo Baltar.	PG				""		
175	16:16	16:17	Taza de piedra.	PG				""		
176	16:17	16:20	Vista de un claustro.	PG				""		Gran angular
177	16:20	16:27	El Sol se esconde tras unas colinas.	PG				""		
178	16:27	16:31	Detalle del nombre de Plazuela de Ánimas.	PG	Zoom in			""		

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
179	16:31	16:37	Conjunto escultórico de piedra que representa el Purgatorio tras unas rejas.	PG	Cámara en mano			""		
180	16:37	16:40	Habitación de la casa de Arturo Baltar. Aparece él moviéndose.	PG				Cánticos Zanfona		Gran angular
181	16:40	16:43	Rostro de piedra distorsionado que aparece en otros elementales de Val del Omar.	PG	PAN Vertical Asc			""		Distorsión óptica
182	16:43	16:51	La sombra de Baltar se proyecta sobre su habitación.	PG				""		Gran angular
183	16:51	17:15	En lo que parece un subjetivo de Baltar, la cámara nos muestra un crucifijo y una cama.	PD	Cámara en mano			""		Oscilaciones lumínicas
184	17:15	17:25	Detalle de la mano y el rostro de una de las ánimas del plano anterior que ya aparece en el P. 128.	PD	Cámara en mano			""		""
185	17:25	17:36	Baltar acercándose a la cámara, sobre él se proyecta una mano tétrica.	PG						Negativo Gran angular
186	17:36	17:37	Escultura de barro que gira sobre sí misma y parece mirar a su creador.	PG					Pasos	
187	17:37	17:43	Telaraña.	PD						
188	17:43	17:47	Un niño de barro de mece en un columpio.	PG						
189	17:47	17:50	Dos niños de barro se mecen en un columpio.	PG						
190	17:50	17:51	Detalle del ánima que ya aparece en el P. 128 y P.184.	PD						
191	17:51	0:18:00	Llamas hacia la tierra.En segundo término una escultura de barro de Barro de Arturo Baltar.	PG						Luz parpadeante
192	0:18:00	18:12	El interior de una cueva. Tierras derramándose.	PG						""
193	18:12	18:16	Esculturas de barro dentro de la cueva.	PG - PD	Zoom in					
194	18:16	18:18	Otra escultura de barro dentro de la cueva.	PG - PD	Zoom in					
195	18:18	18:28	Figura de barro sentada llamada <i>Poder Eterno</i> , con Rana en el regazo.	PD	Cámara en mano					
196	18:28	18:32	Rosalía mirando entre sombras.	PM						Proyección
197	18:32	18:38	Baltar amasa con su manos el barro de un charco.	PP						
198	18:38	18:44	Llamas hacia abajo con figura de barro en segundo término.	PG						
199	18:44	18:50	Pensante de barro en la cueva.	PG - PD	Zoom in					
200	18:50	18:53	El interior de una cueva.	PG	Cámara en mano					
201	18:53	18:54	Detalle del interior de una cueva.	PD						
202	18:56	19:00	Detalle del interior de una cueva.	PD	PAN Vertical Asc					
203	19:00	19:03	Detalle del interior de una cueva.	PD	PAN Vertical Desc					
204	19:03	19:04	Detalle del interior de una cueva.	PD						
205	19:04	19:06	Llamas.	PG						
206	19:06	19:08	Interior de la cueva. Estalagmitas y estalactitas. Cataclismo.	PG	PAN Vertical Desc					Luz parpadeante
207	19:08	19:10	Detalle del interior de una cueva.	PD	PAN Vertical Desc					
208	19:10	19:14	Interior de la cueva. Estalagmitas y estalactitas. Cataclismo.	PG						Luz parpadeante
209	19:14	19:17	Arturo Baltar mira directamente a la cámara.	PP				Gaita		
210	19:17	19:24	Crucifijo distorsionado, en extensión.	PD				""		Distorsión óptica

NÚMERO DE PLANO	TIEMPO ENTRADA	TIEMPO SALIDA	DESCRIPCIÓN	TIPO DE PLANO	MOVIMIENTO	TRANSICIÓN	LOCUCIÓN	MÚSICA	EFFECTOS SONOROS	OTROS ELEMENTOS EXPRESIVOS SIGNIFICATIVOS
211	19:24	19:33	Un camino lleno de niebla entre unos arbustos.	PG	PAN Horizontal Dcha Izda			""		
212	19:33	19:35	Dos figuras de piedra con llamas en primer término. Angeles ardientes.	PG				""		
213	19:35	19:39	Crucifijo distorsionado del P. 210.	PD				""		
214	19:39	19:42	Pequeña figura de barro que gira sobre sí misma. Aparece antes en el P. 186.	PG				""		
215	19:42	19:48	Arturo Baltar mira directamente a la cámara y abre la boca. Parece que está muriendo.	PP				""		
216	19:48	19:55	Olas espumosas en el mar.	PG	PAN Horizontal Izda-Dcha					
217	19:55	19:59	Niña de barro orando.	PD						
218	19:59	20:01	Arturo Baltar parpadea mirando cámara.	PM						
219	20:01	20:08	Cabeza de barro balanceándose.	PP						
220	20:08	20:11	Ave meciéndose en el mar.	PG						
221	20:11	20:19	Rosalía.	PP						Proyección
222	20:19	20:25	Detalle de retablo de piedra.	PP	PAN Horizontal Dcha Izda					Luz parpadeante
223	20:25	20:28	Las olas rompen en Finisterre.	PG						
224	20:28	20:35	Lápida de Rosalía de Castro: "A nosa Rosalía os padroneses do Uruquay".	PP						
225	20:35	20:39	Detalle de un sepulcro llameante.	PP						Luz parpadeante
226	20:39	20:57	Burgas hirviendo.	PG					Agua distorsionada	
227	20:57	21:04	Rosalía.	PP			Locución (femenina): "¡Bon Dios! Este barro mortal que envuelve o espírito". Fragmento del poema <i>Unha vez tiver un cravo</i> .			Proyección
228	21:04	21:09	Meiga rubia con rictus en la boca.	PP					Latidos	Luz parpadeante
229	21:09	21:12	Figura de barro de pensante mirándose a los pies.	PP					Campanas	
230	21:12	21:25	Mirador de chicas con un vestido colgado en último término. Una de ellas, mira hacia directamente a cámara, el resto están cubiertas por gasas. Aparecen en el P.34 y P.35.	PP					Campanas	
231	21:25	21:40	Orante de barro entre maderos y Baltar tumbado.	PG					Agua	Gran angular
232	21:40	22:08	Pórtico principal de la Catedral de Santiago.	PG	Travelling hacia atrás		Locución (masculina): ¡Guerra, guerra, guerra! ¡Guerra al cielo y a la tierra!			Negativo
233	22:08	22:37	Orante de barro.	PP	Zoom in		Locución Tejero: ¡Silencio! Al suelo todo el mundo. Locución (masculina): ¡Guerra, guerra, guerra! ¡Guerra al cielo y a la tierra!		Disparos	""
234	22:37	22:48	Créditos finales.							
235	22:48	22:52	Créditos reconstrucción y recuperación							

<b>TABLA DE REFERENCIA ESQUEMÁTICA</b> <b>Leyenda de abreviaturas</b>	
PAN	Panorámica
PG	Plano general
PAm	Plano americano
PM	Plano medio
PP	Primer plano
PPP	Primerísimo primer plano
PD	Plano detalle

### APÉNDICE 3.3.

#### FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA DE *ACARIÑO GALAICO (DE BARRO)*

<b>TÍTULO</b>	<i>ACARIÑO GALAICO (DE BARRO).</i>
<b>Producción</b>	José Val del Omar.
<b>Fecha de producción</b>	1961-1962. Retomada en 1981-1982. Finalizada en 1995.
<b>Dirección</b>	José Val del Omar.
<b>Ayudante de dirección</b>	Anric Massó.
<b>Guión</b>	José Val del Omar.
<b>Fotografía</b>	José Val del Omar (tactilVisión).
<b>Montaje</b>	José Val del Omar.
<b>Música</b>	Muñeira de Lugo, Negra sombra y Faustino Santalices.
<b>Sonido</b>	Grabaciones VDO.
<b>Rodada en</b>	Santiago de Compostela, A Coruña, Orense y otras localidades gallegas.
<b>Duración</b>	22' 29".



<b>Metraje</b>	616 m.
<b>Paso</b>	35 mm.
<b>Formato</b>	18 mm. / 21'5 mm.
<b>Tipo</b>	Copión de montaje (positivo sin sonido).
<b>Argumento</b>	Elemental del aire que derivó hacia el barro, la fusión de la tierra con el agua, por el encuentro de Val del Omar con el escultor gallego Arturo Baltar. Repertorio de tomas de los paisajes gallegos, de sus monumentos y su arquitectura, de las figuras de arcilla del escultor Arturo Baltar y de la imaginería cristiana de la catedral de Santiago de Compostela.
<b>Nota</b>	La película quedó inacabada a la muerte de Val del Omar. Junto al copión de imagen se conservan algunos de los sonidos grabados para la película y diversas notas de montaje para la banda sonora. Val del Omar pretendía añadir un segundo canal sonoro en la diafonía, a partir de las grabaciones de ambiente que obtuviera durante las primeras proyecciones de su film en el lugar donde las filmó para elaborarlas luego electro-acústicamente.
<b>Copia</b>	La película fue reconstruida y completada en 1995, a partir del montaje de imagen y las notas de sonorización que VDO perfiló antes de su muerte.

## **FICHA ARTÍSTICA**

Arturo Baltar.

## **FICHA TÉCNICA DE LA RECUPERACIÓN**

<b>Reconstrucción y recuperación</b>	Filmoteca de Andalucía.
<b>Producción y coordinación</b>	Rafael Rodríguez Tranche.
<b>Investigación y realización</b>	Javier Codesal.
<b>Ayudante</b>	Ascensión Aranda.

## APÉNDICE 4.

### FILMOGRAFÍA COMPLETA DE JOSÉ VAL DEL OMAR

Recopilar la filmografía de José Val del Omar resulta una tarea compleja por varias razones, como son la pérdida irreparable de un corpus importante de su obra, la escasa difusión que las obras supervivientes han tenido y el propio carácter de obra experimental, abierta e inconclusa que dificulta cualquier intento de estricta catalogación. Ante la falta de precisión de muchos de los testimonios e informaciones periodísticas acerca de Val del Omar, para la redacción de este apéndice, han resultado fundamentales los escritos de Eugeni Bonet<sup>1</sup>, la completa investigación de Rafael Rodríguez Tranche<sup>2</sup> y los apuntes de Javier Herrera<sup>3</sup> de la Filmoteca Española.

La filmografía de Val del Omar puede dividirse, a grandes rasgos, en tres etapas evolutivas relacionadas entre sí. La primera corresponde a la época de las Misiones Pedagógicas, época de iniciación y aprendizaje en la que Val del Omar practicó los postulados del documental etnográfico. La segunda etapa corresponde a la de sus obras de madurez, los elementales que pasarían a integrar finalmente el *Tríptico elemental de España*. Y, por último, la tercera etapa, en la que Val del Omar se revela como abiertamente experimentalista y da lugar a técnicas variadas e innovadoras en las que se aproxima a ensayos fílmicos multimedia a través del formato doméstico del Súper-8 o el Bi-Standard 35, de propia invención.

---

<sup>1</sup> Presentes en la página web oficial de Val del Omar. [www.valdelomar.com](http://www.valdelomar.com).

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*. Director: Antonio Lara. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Madrid, 1995.

<sup>3</sup> HERRERO, Sergio (coord.). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* [exposición]. Murcia, Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

Como hemos indicado, la filmografía de Val del Omar ofrece lagunas importantes al investigador actual ya que muchos de los materiales que la componen están perdidos. En este listado hemos dado cabida a todas las películas que Val del Omar concluyó o que estaban en avanzado estado de elaboración cuando falleció, pero también hemos considerado necesario incluir reseñas y notas de aquellas películas que han desaparecido y de las que solo tenemos los testimonios de críticos de la época o de personalidades cercanas a la figura de Val del Omar. Así, por ejemplo, en el caso de los documentales etnográficos que Val del Omar rodó y montó para las Misiones Pedagógicas, Rodríguez Tranche establece que el número definitivo de piezas documentales es de cuarenta a sesenta películas, de las que, sin embargo, solo cuatro han sobrevivido hasta nuestros días, gracias a la conservación que de ellas hizo en su exilio venezolano, el estudiante y misionero auxiliar Cristóbal Simancas.

En cuanto a las películas en subformatos como el Súper-8, hemos catalogado treinta películas cortas que suman una duración aproximada de 100 minutos<sup>4</sup>. El interés por estos materiales, de escasa difusión hasta el día de hoy, surge al verificar los motivos filmicos que Val del Omar registró para su realización; motivos que se integran con coherencia aplastante en el resto de su obra filmica. La temática argumental de las filmaciones en Súper-8 a las que Val del Omar dedicó la última década de su vida, ha sido tomada al pie de la letra de las descripciones minutadas que elaboró Rafael Rodríguez Tranche<sup>5</sup> durante la investigación que llevo a cabo sobre el cineasta entre 1991 y 1996. El conjunto de estas filmaciones puede dividirse en dos grandes bloques: por un lado, las filmaciones privadas, viajes y refilmaciones de

---

<sup>4</sup> Val del Omar lista un total de veintidós carretes de Súper-8 en VAL DEL OMAR, José. *S8* [Manuscrito - listado de carretes]. S.l.: s.f., 2 páginas.

<sup>5</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*. Director: Antonio Lara. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Madrid, 1995. P. 339 a 359.

programas de televisión; por otro lado, los apuntes y las pruebas de pictolumínica (P.L.A.T.), para los que incluso llegó a entrever un salida comercial como piezas para rellenar los huecos de continuidad de la parrilla televisiva.

Con el objetivo de facilitar la lectura y consulta de este apéndice, hemos tomado como modelo base la ficha técnica de la Filmoteca Española, que hemos enriquecido con nuevas entradas cuando se ha considerado oportuno, como la incorporación de información acerca de *exhibiciones* y *premios* en las obras más difundidas del autor. Además, con idéntico objetivo de simplificar la consulta, presentamos una ficha técnica abreviada que obvia las entradas que permanecen invariables, de los treinta cortometrajes que Val del Omar elaboró en Súper-8. Del mismo modo hemos optado por abreviar con VDO la participación de José Val del Omar en los diferentes apartados técnicos.

#### **Apéndice 4.1. Primeras filmaciones y la época de las Misiones Pedagógicas**

**TÍTULO:** *Lucerito / En un rincón de Andalucía.*

**Producción:** VDO.

**Fecha de producción:** 1925.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 35mm.

**Montaje:** VDO.

**Sonido:** Muda.

**Rodada en:** Andalucía.

**Duración:** 6 Rollos.

**Metraje:** 21.000 m. (bruto).

**Argumento:** Una heroína ciega se desenvuelve en los ambientes gitanos de Andalucía.

**Nota:** Se saben pocos detalles de la película puesto que Val del Omar, insatisfecho con el resultado final, decidió destruirla. En octubre de 1925 una publicación de la época, *Arte y Cinematografía*, cita el coste estimado del film en unas 150.000 pesetas, que parece que provenían del dinero de la propia familia del director.

**Copia:** Destruída.

**TÍTULO:** *Estampa de Misiones / Estampas 1932.*

**Producción:** Patronato de Misiones Pedagógicas.

**Fecha de producción:** 1932.

**Dirección:** Film colectivo.

**Paso:** 16 mm.

**Sonido:** Muda.

**Rodada en:** Valdepeñas de la Sierra (Guadalajara) y otros.

**Duración:** 11'.

**Argumento:** Documental institucional que retrata las acciones que llevan a cabo las Misiones Pedagógicas durante sus expediciones por localidades de todo el país.

**Copia:** Restaurada por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

**TÍTULO:** *Semana Santa en Lorca.*

**Producción:** Patronato de Misiones Pedagógicas.

**Fecha de producción:** 1934.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 16 mm.

**Montaje:** VDO.

**Sonido:** Muda.

**Rodada en:** Lorca (Murcia).

**Duración:** 16' 16".

**Argumento:** “La primera parte del documental recoge distintos espacios urbanos, edificios, ambientes y actividades relevantes relacionadas con las procesiones, como el trabajo de los talleres de bordado, las disputas en el alquiler de sillas o la recogida de estándares procesionales de los pasos. [...] Una vez iniciado el desfile, el paso Azul primero, y posteriormente el Blanco, despliegan su cortejo de romanos, grupos bíblicos, jinetes, cuadrigas, carrozas alegóricas, ángeles y demonios, para concluir, respectivamente, con las imágenes devocionales de sus patronas, la Virgen de los dolores, titular del paso Azul, y la Virgen de la Amargura, del paso Blanco”<sup>6</sup>.

**Copia:** La película se encuentra recopilada en un DVD bajo el título genérico de *Fiestas cristianas /Fiestas paganas*, a partir de la restauración efectuada por la Región de Murcia, conservada y distribuida por la Filmoteca de Andalucía.

**TÍTULO:** *Semana Santa de Cartagena*.

**Producción:** Patronato de Misiones Pedagógicas.

**Fecha de producción:** 1934.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 16 mm.

**Montaje:** VDO.

**Sonido:** Muda.

---

<sup>6</sup> HERRERO, Sergio (coord.). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* [exposición]. Murcia, Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003. P. 121 y 122.



**Rodada en:** Cartagena (Murcia).

**Duración:** 2' 10".

**Argumento:** Los molinos de viento del Campo de Cartagena dejan paso a la procesión nocturna del Miércoles Santo, la de *los californios*, de la Cofradía del Prendimiento.

**Copia:** La película se encuentra recopilada en un DVD bajo el título genérico de *Fiestas cristianas /Fiestas paganas*, a partir de la restauración efectuada por la Región de Murcia, conservada y distribuida por la Filmoteca de Andalucía.

**TÍTULO:** *Fiestas de primavera en Murcia.*

**Producción:** Patronato de Misiones Pedagógicas.

**Fecha de producción:** 1934.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 16 mm.

**Montaje:** VDO.

**Música:** Muda.

**Rodada en:** Murcia.

**Duración:** 15' 29".

**Argumento:** El documental comienza con imágenes de la vega murciana, la ciudad y sus habitantes. Después, se suceden tres celebraciones típicas de la festividad que da título a este documental: el Bando de la Huerta, la Batalla de las Flores y el Entierro de la Sardina, rodado de noche.

**Copia:** La película se encuentra recopilada en un DVD bajo el título genérico de *Fiestas cristianas /Fiestas paganas*, a partir de la restauración efectuada por la Región de Murcia, conservada y distribuida por la Filmoteca de Andalucía.

**TÍTULO:** *Semana Santa en Murcia.*

**Producción:** Patronato de Misiones Pedagógicas.

**Fecha de producción:** 1935.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 16 mm.

**Montaje:** VDO.

**Sonido:** Muda.

**Rodada en:** Murcia.

**Duración:** 17' 15".

**Argumento:** Tomas documentales de la procesión del Miércoles Santo de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, la de los *salzillos* y la procesión del Viernes Santo de la Cofradía de la Preciosísima Sangre, la de los *coloraos*.

**Nota:** El montaje no respeta el orden cronológico de los acontecimientos narrados.

**Copia:** La película se encuentra recopilada en un DVD bajo el título genérico de *Fiestas cristianas /Fiestas paganas*, a partir de la restauración efectuada por la Región de Murcia, conservada y distribuida por la Filmoteca de Andalucía.

**TÍTULO:** *Documental de Las Hurdes.*

**Producción:** VDO.

**Fecha de producción:** 1935.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 16 mm.

**Montaje:** VDO.

**Sonido:** Muda.

**Rodada en:** Las Hurdes (Extremadura).

**Duración:** 4 rollos.

**Nota:** Esta es una de las películas de Val del Omar de la que menos testimonios y documentación han llegado hasta nuestros días. Pocos datos más allá de su longitud, cuatro rollos y el año de realización 1935, es decir, posterior a *Tierra sin pan*, la película que Luis Buñuel filmó en la misma localidad en 1932. Todo hace suponer que Val del Omar su hubiera servido de los recursos técnicos de las Misiones Pedagógicas para su realización, aunque previsiblemente actuó al margen de las mismas.

**Copia:** Desaparecida.

**TÍTULO:** *Vibración de Granada.*

**Producción:** VDO.

**Fecha de producción:** 1935.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 16 mm.

**Tipo:** Copia Standard de original reversible.

**Montaje:** VDO.

**Sonido:** Muda, sonorizada con discos.

**Rodada en:** Granada.

**Duración:** 14' 50" / 13' 14".

**Metraje:** 371 m.

**Argumento:** Sucesión de vistas de la Alhambra y de Granada. Los retratos de los habitantes de Granada y los surtidores de agua de las fuentes de la Alhambra, ocupan parte importante del metraje. Realizado con los recursos técnicos de las Misiones Pedagógicas, aunque al margen de las mismas.

**Notas:** Val del Omar inicia su tránsito al documental poético con este cortometraje en el que registra los motivos que definirán el resto de su obra posterior.

“Según una nota inscrita en la lata, Val del Omar pretendía que el film se proyectara con un filtro verde para tintar uniformemente sus imágenes. Consta así mismo que sonorizaba su proyección con discos, aunque no se conocen más detalles”<sup>7</sup>.

En una reseña crítica de Manuel Villegas López<sup>8</sup>, con fecha del 23 de marzo de 1935, se indica que la película se estrenó durante una sesión del Cineclub GECI

---

<sup>7</sup> BONET, Eugeni. *Vibración de Granada* [en línea]. [Barcelona]: 2002 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

<sup>8</sup> VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Cine amateur* [en línea]. [Madrid]: Espectador de sombras. Crítica de films, 23 de marzo de 1935 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: <<http://www.valdelomar.com>>.

–Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes– en otoño de 1935 en el cine Tívoli de Madrid.

**Copia:** Restaurada en 1989 por la Filmoteca Española y en 1994 por la Filmoteca de Andalucía mediante un procedimiento acústico más acorde a los planteamientos de la diafonía de Val del Omar. Distribuida en DVD por la Biblioteca Virtual de Andalucía.

**TÍTULO:** *Película familiar.*

**Producción:** VDO.

**Fecha de producción:** ca. 1933 – 1939.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 16 mm.

**Tipo:** Positivo original reversible.

**Montaje:** VDO.

**Sonido:** Muda.

**Rodada en:** Granada, Valencia y Madrid.

**Duración:** 8' 25".

**Metraje:** 90 m.

**Argumento:** Álbum privado de imágenes de la familia cercana de Val del Omar: Val del Omar se autorretrata dando un apasionado beso a su mujer, Luisa Santos. Después, en orden cronológico inverso, contemplamos a las hijas de Val del Omar, M<sup>a</sup> José y Ana Zaida, crecidas al principio y como bebés en los últimos planos del film.

**TÍTULO:** *Gimnasia y Natación.*

**Producción:** Comandancia General de Ingeniería del Bando Republicano.

**Fecha de producción:** 1937.

**Argumento:** Documentales de corte didáctico que pertenecen al noticiario, *Gráfico de Ingenieros*, realizados por la Comandancia General de Ingeniería del Bando Republicano, al mando del Coronel Ardid.

**Notas:** Val del Omar fue operador, aunque se le atribuye una participación mayor.

**Copia:** La Filmoteca Española conserva algunas imágenes de dicha película.

**TÍTULO:** *Liberación de Valencia.*

**Producción:** VDO.

**Fecha de producción:** 1939.

**Dirección:** VDO.

**Rodada en:** Valencia.

**Argumento:** Documental de la entrada de los rebeldes en Valencia, el 30 de marzo de 1939.

**Notas:** No tenemos más datos de esta película que, por otra parte, no aparece en el registro de películas de la Guerra Civil.

**Copia:** Desaparecida.

## **Apéndice 4.2. Los elementales**

**TÍTULO:** *Aguaespejo granadino*<sup>9</sup>.

**TÍTULO:** *Fuego en Castilla*<sup>10</sup>.

**TÍTULO:** *Acariño galaico (De barro)*<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Véase Apéndice 1.3 Ficha técnica y artística de *Aguaespejo granadino*.

<sup>10</sup> Véase Apéndice 2.3. Ficha técnica y artística de *Fuego en Castilla*.

<sup>11</sup> Véase Apéndice 3.3. Ficha técnica y artística de *Acariño galaico (De barro)*.

### **Apéndice 4.3. Filmaciones posteriores**

**TÍTULO:** *Festivales de España.*

**Producción:** Ministerio de Información y Turismo (Encargo para el Pabellón de España de la New York World's Fair de 1963).

**Fecha de producción:** 1963.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 35 mm.

**Formato:** 1 x 1'37.

**Tipo:** Copión de montaje (positivo sin sonido).

**Montaje:** VDO.

**Sonido:** Muda.

**Rodada en:** Diversas localidades de Andalucía.

**Duración:** 16' 08".

**Metraje:** 441 m.

**Argumento:** Fiestas populares, actuaciones de danza y teatro. Fiesta de la Vendimia. Turistas visitando distintos parajes.

**Notas:** Se desconoce el paradero preciso de los negativos, positivos o los copiones montados, aunque todo indica que la serie llegó a un avanzado estado de gestación. Según Val del Omar, la última de las piezas, de 25 minutos, de la que no queda rastro alguno, sería el elemental camuflado dentro de esta serie, asociado a la técnica valdelomariana del Palpicolor.

“Algunas referencias sugieren que Val del Omar solo terminó algunas de las entregas de dicha serie. Sin embargo, con fecha del 1 de febrero de 1965, redactó una



*Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España*<sup>12</sup>, detallando el enunciado y duraciones de los diez temas: [doce rollos en color, con una duración total aproximada de 123']

1. Extremadura - Teatro Griego en Mérida (10').
2. Baleares - Recordando a Fray Junípero Serra (10').
3. Cataluña - Retablo de San Armengol en la Catedral de Seo de Urgel (10').
4. Galicia - Ballet Gallego de La Coruña (12').
5. Levante - Festivales en Elche y Torrevieja (10').
6. Andalucía - Festivales en Sevilla, Córdoba, Cádiz y Málaga (18').
7. Castilla - Ocho Festivales (10').
8. Festivales religiosos en España (12').
9. Luna de sangre (10').
10. Festival en las Entrañas (25').»<sup>13</sup>

**Copia:** R-1567.

**Técnica asociada:** Palpicolor.

**TÍTULO:** *Festivales de España.*

**Producción:** Ministerio de Información y Turismo (Encargo para el Pabellón de España de la New York World's Fair, celebrada en 1963).

**Fecha de producción:** 1963.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

---

<sup>12</sup> VAL DEL OMAR, José. *Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España*. [Documento mecanografiado]. Madrid: 1 de febrero de 1965, 7 páginas.

<sup>13</sup> BONET, Eugeni. *Festivales de España* [en línea]. [Barcelona]: 2002 [ref. de 15 de septiembre de 2011]. Disponible en web: < <http://www.valdelomar.com> >.

**Paso:** 35 mm.

**Formato:** Varios 12 x 22 mm. / 19 x 22 mm.

**Tipo:** Copión de montaje (positivo sin sonido).

**Montaje:** VDO.

**Sonido:** VDO muda.

**Duración:** 13' 24".

**Metraje:** 367 m.

**Argumento:** Manifestaciones folclóricas representadas en distintas localidades españolas.

**Notas:** Ver nota anterior.

**Copia:** R-441.

**TÍTULO:** *Recordando a Fray Junípero Serra.*

**Producción:** Ministerio de Información y Turismo (Encargo para el Pabellón de España de la New York World's Fair, celebrada en 1963).

**Fecha de producción:** 1963.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 35 mm.

**Formato:** 12 x 22 mm.

**Tipo:** Copión de montaje (positivo sin sonido).

**Montaje:** VDO.

**Sonido:** VDO muda.

**Rodada en:** Mallorca.

**Duración:** 8' 48".

**Metraje:** 242 m.

**Argumento:** Actos de celebración del nacimiento de Fray Junípero Serra.

**Notas:** Pertenece a la serie *Festivales de España*. El título ha sido establecido a partir del documento anteriormente citado *Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España*, donde aparece la relación de trabajos realizados por VDO para el Ministerio de Información y Turismo. La duración es menor a la indicada en dicho documento, 10 minutos. Se conservan los sonidos originales de los actos de celebración.

**Copia:** R-453.

**TÍTULO:** *Retablo de San Armengol en la Catedral de Seo de Urgel.*

**Producción:** Ministerio de Información y Turismo (Encargo para el Pabellón de España de la New York World's Fair, celebrada en 1963).

**Fecha de producción:** 1963.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 35 mm.

**Formato:** 17'5 x 22 mm.

**Tipo:** Copión de montaje (positivo sin sonido).

**Montaje:** VDO.

**Sonido:** VDO muda.

**Rodada en:** Catedral de Seo de Urgel.

**Duración:** 6' 51".

**Metraje:** 161 m.

**Argumento:** Representación sacra de la vida y milagros del primer obispo de Seo de Urgel.

**Notas:** Ver nota anterior.

**Copia:** R-435.

**TÍTULO:** *Granada, 1968.*

**Producción:** VDO.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 35 mm.

**Formato:** 2P (2:1) (con proyección desanamorfizada).

**Tipo:** Copia positivo de Bi-Standard (anamorfizada).

**Montaje:** VDO.

**Sonido:** VDO muda.

**Rodada en:** Granada.

**Metraje:** 101 m.

**Argumento:** Película de prueba del Bi-Standard 35.

**Notas:** Se trata de material de cámara sin cortes ni montaje. En las latas donde se encontraron los seis rollos aparecía fecha de 1968, sin embargo, es un dato insuficiente para datar la película. De los seis rollos encontrados, los cinco primeros parecen materiales que han tenido una cierta elaboración de montaje. El sexto rollo es de carácter misceláneo.

Estas imágenes sirvieron de esbozo para que Val del Omar comenzara *El color de mi Granada*, esbozo de un nuevo documental de Granada que experimentara con el color y el formato Bi-Standard., a través de las filmaciones realizadas en 1968 y 1974. Este proyecto fue cambiando de nombre, duración y de segmentos que lo componían, hasta que quedó incompleto finalmente a la muerte de Val del Omar. Algunas de estas imágenes se recuperaron posteriormente para la elaboración de *Ojala*.

**Copia:** 6 Rollos: Rollo 1: 15' 47".

Rollo 2: 19' 51".

Rollo 3: 18' 37".

Rollo 4: 14' 54".

Rollo 5: 18' 29".

Rollo 6: 13' 50".

**Técnicas asociadas:** Bi-Standard, diafonía y desbordamiento apanorámico. Proyección con ambientación olfativa e iluminación pulsatoria.

**TÍTULO:** *Granada, 1974.*

**Producción:** VDO.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 35 mm.

**Formato:** 2P (2:1) (con proyección desanamorfizada).

**Tipo:** Copia positivo de Bi-Standard (anamorfizada).

**Montaje:** VDO.

**Sonido:** VDO muda.

**Rodada en:** Granada (Jardines de la Alhambra y Generalife).

**Duración:** 16'39".

**Argumento:** Imágenes de los jardines de la Alhambra, flores, vegetación, fuentes y turistas. Película de prueba del Bi-Standard 35.

**Notas:** Se trata de material de cámara sin cortes ni montaje. En la lata donde se encontró este rollo aparecía la fecha de 1974, sin embargo, es un dato insuficiente para datar la película. Es un rollo de carácter misceláneo.

Estas imágenes sirvieron de esbozo para que Val del Omar comenzara *El color de mi Granada*, nuevo documental de Granada en el que tenía previsto experimentar con el color y el formato Bi-Standard., a través de las filmaciones realizadas en 1968 y 1974. Este proyecto fue cambiando de nombre, duración y de segmentos que lo componían, hasta que quedó incompleto finalmente a la muerte de Val del Omar. Algunas de estas imágenes se recuperaron posteriormente para la elaboración de *Ojala*.

**Copia:** R-007 n/p.

**Técnicas asociadas:** Bi-Standard, diafonía y desbordamiento apanorámico. Proyección con ambientación olfativa e iluminación pulsatoria.

**TÍTULO:** *Variaciones sobre una Granada.*

**Producción:** VDO.

**Fecha de producción:** ca. 1975.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 35 mm.

**Formato:** 2P (2:1) (con proyección desanamorfizada).

**Tipo:** Copia positivo de Bi-Standard (anamorfizada).

**Música:** VDO.

**Sonido:** VDO muda.

**Rodada en:** Estudio VDO.

**Duración:** 3'.

**Argumento:** Estudio de la luz, colores y tramas sobre un bodegón cinematográfico compuesto por granadas, a través de la combinación de técnicas de animación con pictolumínica.

**Notas:** Este cortometraje debe estar hecho en la truca del laboratorio de Val del Omar con todos los elementos de proyección e iluminación con los que contaba.

**Copia:** R-009 n/p.

**Técnica asociada:** Stop-motion (animación fotograma a fotograma) y técnicas P.L.A.T.

**TÍTULO:** *Ojala.*

**Producción:** VDO.

**Fecha de producción:** ca. 1980-1981.

**Dirección:** VDO.

**Guión:** VDO.

**Fotografía:** VDO.

**Paso:** 35mm, 2P (Bi-Standard).

**Formato:** 9'5 mm. x 22 mm.

**Tipo:** Copión de montaje (positivo sin sonido).

**Montaje:** VDO.

**Sonido:** Muda.

**Rodada en:** Granada (Alhambra, Generalife).

**Duración:** 12'.

**Metraje:** 335 m.

**Argumento:** Copión en blanco y negro con imágenes que filmó en Granada en 1968. El montaje parece ser solo un apunte, pues la película finalizada debería incorporar en su elaboración de técnicas P.L.A.T.

**Notas:** La película, que tenía una duración prevista de quince minutos, quedó incompleta a la muerte de Val del Omar. Fue un encargo de Eugeni Bonet y Manuel Palacio para su exhibición en la retrospectiva organizada por Eugeni Bonet y Juan Bufill, *Cine de Vanguardia en España*, en el Centro Georges Pompidou, del Museo Nacional de Arte Moderno de París en marzo de 1982.

“Val del Omar pretendía proyectar su tríptico en orden inverso a su realización. En los últimos años de su vida decidió añadir un *vórtice*, *Ojala*, que en función de prólogo iluminaría y daría nuevo sentido al tríptico, aunque la duración del



conjunto no sobrepasaría la de una sesión de cine normal, en torno a una hora y media”<sup>14</sup>.

**Copia:** 1 Copia.

**Técnica asociada:** Técnicas P.L.A.T. y Bi-Standard.

**TÍTULO:** *Turistas, puesta de sol.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Rodada en:** Granada.

**Duración:** 3’ 15”.

**Argumento:**

0’ 00” – 1’ 20”: Tomas aceleradas de turistas en la Alhambra, vistas de Granada desde las torres de la Alhambra.

1’ 20” – 2’ 00”: Puesta de sol.

2’ 00” – 2’ 35”: Tomas aceleradas de los turistas en los jardines de la Alhambra.

2’ 35” – 3’ 15”: Plano de un campo de olivos sobre el que se levanta una sombra acelerada.

**Copia:** R-583.

---

<sup>14</sup> GUBERN, Román. *Val del Omar, Cinemista*. Granada: Los Libros de la Estrella, Diputación de Granada, 2004. P. 47 y 48.

**TÍTULO:** *Escorial.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Rodada en:** El Escorial (Madrid).

**Duración:** 3' 45".

**Argumento:**

0' 00" – 1' 30": Plano detalle de flores con efecto de enfoque y desenfoco.

1' 30" – 3' 45": Plano detalle de El Escorial edificio y alrededores (aparecen Val del Omar y M<sup>a</sup> Carmen).

**Copia:** R-584.

**TÍTULO:** *Aguadulce.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 3' 50".

**Argumento:**

0' 00" – 0' 40": Tomas playa de piedras, conchas, M<sup>a</sup> Carmen.

0' 40" – 1' 10": Flores campo en plano general y detalles.

1' 10" – 1' 25": Luces rojas.

1' 25" – 1' 45": Tomas piscina.

1' 45" – 2' 20": Tomas perros, gatos, VDO y M<sup>a</sup> Carmen.

2' 20" – 3' 50": Batería vertiginosa de todo tipo de planos.

**Notas:** Rollo rodado íntegramente a gran velocidad.

**Copia:** R-585.

**TÍTULO:** *Fuego Corzana.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 3' 35".

**Argumento:**

0' 00" – 2' 35": Varias tomas de una hoguera de noche con aproximaciones de zoom y panorámica.

2' 35" – 3' 35": Varios planos tomados a alta velocidad de una puesta de sol a toda velocidad y la luna cayendo.

**Copia:** R-586.

**TÍTULO:** *Generalife último.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Rodada en:** Granada.

**Duración:** 2' 40".

**Argumento:** Tomas de jardines, patios y galerías de la Alhambra con detalles de fuentes, surtidores, turistas tomados a alta velocidad (esta misma idea se encuentra en el prólogo de *Ojala*). Un largo primer plano final nos muestra el rostro de dos niños orientales mirando a cámara.

**Copia:** R-587.

**TÍTULO:** *Chorro Generalife.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Rodada en:** Granada.

**Duración:** 3' 40".

**Argumento:** Primer plano de una plato y chorro fuente, plano de un gato negro. Plano detalle de chorro (con la misma posición que *Aguaespejo granadino*). Planos a alta velocidad de los jardines con turistas vistos como a través de un cristal empañado.

**Copia:** R-588.

**TÍTULO:** *Alhambra.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Rodada en:** Granada.

**Duración:** 3' 45".

**Argumento:**

0' 00" – 1' 50": Turistas en la Alhambra, rodados a distintas velocidades y en todo tipo de actitudes.

1' 50" – 3' 45": Turistas en plano general viniendo a cámara, ligeramente acelerados y después ralentizados.

**Copia:** R-589.

**TÍTULO:** *Alhambra.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Rodada en:** Granada.

**Duración:** 3' 50".

**Argumento:**

0' 00" – 0' 30": Tomas desde avión a distinta velocidad.

0' 30" – 3' 50": Detalles de la Alhambra, toma de pasillos a ras con distintas velocidades, patios, estanques, arcos, rostros, flores, verjas, plantas...

**Copia:** R-590.

**TÍTULO:** *Alhambra.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Rodada en:** Granada.

**Duración:** 3' 45".

**Argumento:**

0' 00" – 0' 45": Plano detalle de surtidor y chorro.

0' 45" – 1' 30": Zoom a flores.

1' 30" – 1' 55": Plano detalle de surtidores y chorros.

1' 55" – 2' 05": Zoom a flores.

2' 05" – 3' 45": Tomas de turistas.

**Copia:** R-591.

**TÍTULO:** *Verbena planos de flores.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 3’.

**Argumento:**

0’ 00” – 1’ 45” : Serie de planos a ritmo vertiginoso de los más variados temas.

1’ 45” – 3’ 00” : Pruebas de luz con retícula, pantalla y círculo blanco.

**Copia:** R-592.

**TÍTULO:** *Alhambra.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Rodada en:** Granada.

**Duración:** 3’ 40”.

**Argumento:**

0’ 00” – 1’ 50” : Fuentes, surtidores, planos de árboles a toda velocidad con cambios de luz hasta llegar a la noche.

1’ 50” – 2’ 20” : Contrapicado edificio con transformaciones de luz.

2' 20" – 3' 40": Detalles de flores.

**Copia:** R-593.

**TÍTULO:** *Ávila y el Escorial. M<sup>a</sup> Carmen.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 3' 40".

**Argumento:**

0' 00" – 0' 30": Vidrieras desde interior de la Catedral.

0' 30" – 1' 10": Exterior con cornisas, campanario.

1' 10" – 2' 30" Planos en el campo de M<sup>a</sup> Carmen y VDO.

2' 30" – 3' 40": Flores y gatos siameses.

**Copia:** R-594.

**TÍTULO:** *Pantalla Fresnel, fundidos. Prueba muy buena.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.



**Duración:** 3' 40".

**Argumento:**

Superposición de varias imágenes sobre pantalla Fresnel utilizando efectos con óptica Biónica (diapositivas de manos, paisajes y láser rojo), diakinas, luces graduales, fundidos.

**Notas:** Se trata de un ensayo sobre las técnicas del P.L.A.T.

**Copia:** R-595.

**TÍTULO:** *Hoja de planta maceta corzana.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 3' 45".

**Argumento:**

Variaciones sobre hojas de plantas en planos detalle con pruebas de enfoque y luz algo sobreexpuestos.

**Copia:** R-596.

**TÍTULO:** *Generalife último y cabeza de surtidor buena.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Rodada en:** Granada.

**Duración:** 3' 35".

**Argumento:**

0' 00" – 3' 00": Jardines, fuentes, turistas a toda velocidad en la Alhambra.

3' 00" – 3' 35": Primer plano chorro a toda velocidad.

**Copia:** R-597.

**TÍTULO:** *Todo cabeza surtidor de Generalife.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Rodada en:** Granada.

**Duración:** 3' 40".

**Argumento:** Primer plano de un chorro de agua de un surtidor sin apenas movimiento de cámara ni reencuadres, registrado en plano secuencia. Recuerda a planos similares que hay en *Aguaespejo granadino* y *Granada 1968*. Un fragmento final de diez segundos tiene varios planos a gran velocidad.

**Copia:** R-598.

**TÍTULO:** *Tema Enosa, muñecas Adiscopio.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 3' 35".

**Argumento:** Juegos de luz y fundidos entre diapositivas y diakinas (aparecen como tema central las cabezas de maniqués). En el centro aparece el marco de una pantalla interior que corresponde a la Fresnel. Este rollo es muy interesante porque permite constatar las experiencias con varios sistemas de protección simultáneos (ensayo sobre las técnicas P.L.A.T).

**Copia:** R-599.

**TÍTULO:** *Corzana, Jeep...*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 3' 40".

**Argumento:**

0' 00" – 0' 40": Tomas carretera desde coche en movimiento a distintas velocidades.

0' 40" – 1' 45": Seguimiento de pájaro volando.

1' 45" – 2' 15": Planos a gran velocidad de un rebaño de ovejas en un campo con una fábrica de fondo.

2' 15" – 2' 45": Cántaro con chorro de agua llenándolo.

2' 45" – 3' 40": Prados con flores y detalles de flores.

**Copia:** R-600.

**TÍTULO:** *Chorro agua Generalife y pantalla.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Rodada en:** Granada.

**Duración:** 3' 50".

**Argumento:**

0' 00" – 1' 45": Superposición de varias imágenes sobre pantalla Fresnel utilizando efectos con óptica Biónica (diapositivas de manos y láser rojo), luces graduales, fundidos.

1' 45" – 2' 40": Tomas exteriores a toda velocidad, paisaje de montañas en transformación de luz.

2' 40" – 3' 50": Primer plano chorro de agua, ralentizado al final.

**Nota:** La primera parte es un ensayo sobre las técnicas del P.L.A.T.

**Copia:** R-601.

**TÍTULO:** *Alhambra.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Rodada en:** Granada.

**Duración:** 3' 45".

**Argumento:**

0' 00" – 1' 50": Toma única con turistas acelerados pasando por los jardines.

1' 50" – 2' 10": Toma desde un soportal con turistas acelerados.

2' 10" – 3' 45": Tomas cámara lenta de turistas en los jardines.

**Copia:** R-602.

**TÍTULO:** *Juegos, dibujos y diapositivas en la pantalla Fresnel.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 3' 40".

**Argumento:**

0' 00" – 1' 35": Juegos de luz sobre círculos blancos y fondo negro.

1' 35" – 2' 30": Serie de diakinas y diapositivas proyectadas.

2' 30" – 3' 40": Efectos de luz sobre diakinas, Superposición de varios planos, fundidos de luces.

**Nota:** Se trata de un ensayo sobre las técnicas del P.L.A.T.

**Copia:** R-603.

**TÍTULO:** *Nieves Cabrera, Salamanca y pantalla Fresnel.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 3' 40".

**Argumento:**

0' 00" – 1' 00": Serie de planos fijos tomados de revistas, fotos, libros, diapositivas proyectadas sobre pantalla Fresnel.

1' 00" – 1' 25": Tomas exteriores a alta velocidad (carretera, montañas).

1' 25" – 3' 40": Serie de planos superpuestos con efectos de fundido, iluminación y mezcla de tramas.

**Copia:** R- 604.

**TÍTULO:** *Hojas, flores, montañas.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Rodada en:** Granada.

**Duración:** 3' 45".

**Argumento:**

0' 00" – 0' 40": Plano detalle de hoja.

0' 40" – 1' 20": Plano general de un chalet.

1' 20" – 2' 00": Flores, hormigas, flores.

2' 00" – 3' 15": Cascada en acantilado y plano general de montañas y valles.

3' 15" – 3' 30": Plano de un río.

3' 30" – 3' 45": Flores y abejas.

**Copia:** R-605.

**TÍTULO:** *Naturaleza, flores y montaña.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 3' 50".

**Argumento:**

0' 00" – 1' 15": Planos de flores, hojas, insectos a cadencia normal.

1' 15" – 1' 40": Plano general montaña.

1' 40" – 2' 00": Planos detalles de plantas.

2' 00" – 3' 10": Río y cascada.

3' 10" – 3' 28": Hojas y líquenes.

3' 28" – 3' 50": Planos del río y cascada.

**Copia:** R-606.

**TÍTULO:** *Naturaleza.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 3' 45".

**Argumento:**

0' 00" – 0' 20": Plano general de un valle.

0' 20" – 3' 30": Plano de flores, hormigas, oruga y otros insectos.

3' 30" – 3' 45": Plano general camada de patos.

**Copia:** R-607.

**TÍTULO:** *Viaje carretera de A Coruña.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.



**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 2' 30".

**Argumento:**

Tomas en movimiento desde el coche de distintos aspectos del paisaje y la carretera de A Coruña en el que aparece el Castillo de Torrelodones).

**Copia:** R-612.

**TÍTULO:** *TV Kung-Fu y otras imágenes.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 3' 45".

**Argumento:**

0' 00" – 3' 15": Planos a distintas cadencias de la programación televisiva donde destaca la serie Kung-Fu, en la parte central.

3' 15" – 3' 30": Aparece un rótulo con "Val del Omar" y una serie de planos propios.

3' 30" – 3' 45": Vuelta a imágenes de televisión y plano final "Dame el cucurucho".

**Copia:** R-613.

**TÍTULO:** *Vértigo TV.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 5' 15".

**Argumento:**

0' 00" – 1' 30": Serie vertiginosa de planos rodados fotograma a fotograma tomados de la programación televisiva. La pantalla de televisión aparece en distintas posiciones y tamaños. También aparecen fotos intercaladas.

1' 30" – 1' 50": Planos de diapositivas de cuadros.

1' 50" – 2' 20" Pruebas con láser.

2' 20" – 2' 35": Cola blanca de separación.

2' 35" – 4' 15": Batería vertiginosa de todo tipo de planos (paisajes, fotos, transformación de luz sobre cielos, publicidad...).

4' 15" – 4' 55": Vuelta a planos de televisión.

4' 55" – 5' 15": Planos de maniqués rodados a velocidad normal.

**Notas:** En este ensayo se experimenta con técnicas láser.

**Copia:** R-614.

**TÍTULO:** *Flores a alta velocidad, ciervo.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 1’.

**Argumento:**

0’ 00” – 0’ 20” : Tomas diversas a alta velocidad.

0’ 20” – 0’ 40” : Ciervo ralentizado luchando.

0’ 40” – 1’ 00” : Perro y gato jugando, tomas de calles.

**Copia:** R-615.

**TÍTULO:** *Animales, mar.*

**Producción, dirección, guión, fotografía, montaje:** VDO.

**Fecha de producción:** 1973 – 1982.

**Sonido:** VDO Muda.

**Paso:** Súper-8.

**Duración:** 4’ 20”.

**Argumento:**

0’ 00” – 0’ 25” : Plano cartel “¿Qué es?”.

0’ 25” – 0’ 40” : Cola blanca de separación.

0’ 40” – 2’ 20” : Plano detalle de flores.

2’ 20” – 2’ 35” : Plano de un puerto y seguimiento del vuelo de una gaviota.

2’ 35” – 3’ 05” : Hojas con gotas de agua.

3’ 05” – 3’ 45” : Punto de luz sobre fondo negro y apertura a puesta de sol.

3' 45" – 4' 00": Plano naturaleza y flores.

4' 00" – 4' 20": Pruebas de luz con retícula.

**Copia:** R-1493.

# **ANEXOS**

## ANEXO 1.

### PRESUPUESTO DE *AGUAESPEJO GRANADINO*

La siguiente información es una reproducción exacta de la que aparece en el documento *Presupuesto Aguaespejo*<sup>15</sup>, en el que también se facilitan otras informaciones como el título de la película, el domicilio (Calle Europa 8, Madrid), el número de planos de la copia estándar (160) o el laboratorio de sonido (Laboratorio de Electroacústica de Radio Nacional de España).

CONCEPTO	CANTIDAD (PTAS.)
CAPÍTULO I - Letra y música	15.200
CAPÍTULO II - Personal artístico	3.050
CAPÍTULO III - Personal técnico	12.000
CAPÍTULO V - Estudios	61.000
CAPÍTULO VI - Exteriores	6.500
CAPÍTULO VII - Película virgen	64.324
CAPÍTULO VIII - Laboratorio	7.185
CAPÍTULO IX - Títulos	800
<b>TOTAL</b>	<b>170.059</b>

---

<sup>15</sup> VAL DEL OMAR, José. *Presupuesto Aguaespejo*. [Documento mecanografiado]. Madrid: s.f., 4 páginas.

### Desglose del presupuesto por capítulos

<b>CAPÍTULO I - LETRA Y MÚSICA</b>	<b>CANTIDAD (PTAS.)</b>
<u>Guión Literario:</u> José Val del Omar	5.000
Mecanografía	200
<u>Música:</u>  Coordinación de cantos populares y efectos de ruidos, sonidos, ecos, reverberaciones, desplazamientos tonales, desplazamientos diafónicos y dirección fonética general.	10.000
<b>TOTAL</b>	<b>15.200</b>

<b>CAPÍTULO II - PERSONAL ARTÍSTICO</b>	<b>CANTIDAD (PTAS.)</b>
Srta. Chon	500
Sr. Juan Gómez Leal	600
Sr. Julián Moya	150
Sr. Pepe Albaicín	
Guitarra	400
Bandurria	400
Narrador – Teófilo Martínez	500
<b>TOTAL</b>	<b>3.050</b>

<b>CAPÍTULO III - PERSONAL TÉCNICO</b>	<b>CANTIDAD (PTAS.)</b>
Dirección	5.000
Cámara	5.000
Montaje	2.000
<b>TOTAL</b>	<b>12.000</b>

<b>CAPÍTULO V<sup>16</sup> - ESTUDIOS</b>	<b>CANTIDAD (PTAS.)</b>
<u>Cámara de sonido magnético estéreo-diafónico:</u> Construida expresamente, autónoma en exteriores (cargando a la cinta sólo el 20% de su costo total con tres años de empleo).	10.000
<u>Efectos especiales de imagen:</u> Aparatos de polarizadores sincrónicos, lente de agua para modelación astigmática y sistema electrónico para disparo lento y síntesis, espejos variables.	20.000
<u>Laboratorio de sonido:</u> Empleo del mezclador de 9 canales estéreo-diafónico en unas 200 jornadas a razón de 150 ptas.	30.000
Repicado a 600 metros fotográficos	1.000
<b>TOTAL</b>	<b>61.000</b>

---

<sup>16</sup> Por omisión o por voluntad propia, Val del Omar no indica el capítulo IV del presupuesto, del que no hemos encontrado referencia documental alguna.



<b>CAPÍTULO VI - EXTERIORES</b>	<b>CANTIDAD (PTAS.)</b>
<u>Cuatro viajes de Madrid a Granada de Ida y Vuelta:</u>  Primer para localización en 1950, segundo en 1951 para registro sonoro, tercero en 1952 para registro sonoro, cuarto para registro de imagen, 1953; dos personas en automóvil.	4.000
<u>Hospedajes:</u>  Dos personas con un total de 50 días en Granada.	2.500
<b>TOTAL</b>	<b>6.500</b>

<b>CAPÍTULO VII - PELÍCULA VIRGEN</b>	<b>CANTIDAD (PTAS.)</b>
<u>Negativo:</u>  De imagen (1.200 metros a 8,07 ptas. por metro) De Sonido (300 metros a 3,67 ptas. por metro) Duplicating (300 metros a 8,07 ptas. por metro) Magnética (20.000 metros a 2 ptas. por metro)	9.684 1.101 2.421 40.000
<u>Positivo:</u>  Imagen (1.200 metros a 3,58 ptas. por metro) Lavender (300 metros a 3,58 ptas. por metro) 1ª Copia magnética diafónica (600 m.a 6 ptas. por metro) 1ª Copia fotográfica (600 metros a 3,58 ptas. por metro)	4.296 1.074 3.600 2.148
<b>TOTAL</b>	<b>64.324</b>

<b>CAPÍTULO VIII - LABORATORIO</b>	<b>CANTIDAD (PTAS.)</b>
<u>Revelado:</u>	
Imagen (1.200 metros a 0,90 ptas. por metro)	1.080
Sonido (300 metros a 0,60 ptas. por metro)	180
Duplicating (300 metros a 1,50 ptas. por metro)	450
<u>positivazo:</u>	
Imagen (1.200 metros a 1 pta. por metro)	1.200
Lavender (300 metros a 1,25 ptas. por metro)	375
1ª Copia sin sonido fotográfico (600 m. a 1,25 ptas. m.)	750
1ª Copia sonido fotográfico (600 m. a 1,25 ptas. por m.)	750
4 Copias (2.400 metros a 1 pta. por metro)	2.400
<b>TOTAL</b>	<b>7.185</b>

<b>CAPÍTULO IX - TÍTULOS</b>	<b>CANTIDAD (PTAS.)</b>
Títulos rotulados rodaje (8 a 100 pesetas título)	800
<b>TOTAL</b>	<b>800</b>

## **ANEXO 2.**

### **LOCUCIÓN E INTERTÍTULOS DE *AGUAESPEJO GRANADINO***

**INTERTÍTULO:** José Val del Omar presenta.

**INTERTÍTULO:** Un corto ensayo audio-visual de plástica lírica.

**INTERTÍTULO:** Manifestación cinematográfica del sistema español de sonido DIAFONO registrado en el año 1944.

**INTERTÍTULO:** Matemáticas de Dios.

**INTERTÍTULO:** El que más da

**INTERTÍTULO:** ... más tiene.

**INTERTÍTULO:** Aguaespejo Granadino.

**Narrador:** Ciegas.

Qué ciegas.

Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo.

Bailan sin saber por qué.

Y no encuentran más razones, que las que caen de su peso.

**Mujer cantando:** De dos cuerpos vengo,

a dos sangres voy.

No soy.

**Narrador:**            ¡Dios mío!

Pero qué ciegas son las criaturas, si sus razones no alcanzan  
ni a la sombra de sus cuerpos.

**Hombre cantando:** El hombre está en una jaula formada por las caídas.

¡Ay! Un planeta frío tirando de mis entrañas.

**Narrador:**            Granada es la eterna frontera de la noche a la mañana.

El lugar de encuentro de la piedra con el agua.

La tierra florecida de Ana Zaida.

Cristianas voces de bronce, naufragaban en la Alhambra.

Por la glorieta del agua, todos los gritos del tiempo, ¡a coro!,  
la jaleaban.

**Narrador:**            Huye el día, y la razón, de la fuentes de Granada.

Y, con la luna, brinca la sangre, grita la savia.

**Hombre cantando:** Las flores no valen nada,

lo que valen son tus brazos...

**Voz tratada:**        Amor. Amor. Amor.

Obedezco. Obedezco. Obedezco.

**Narrador:** “Pájaros sin alas, perdidos entre yerbas”, oíd al Federico de la tierra.

Campanas tocando a fuego, dejan al cielo sin aire.

Un techo de peces blancos, le convierten en estanque.

**Mujer cantando:** ¡Soy la voz de tu destino!  
¡Soy el fuego en que te abrasas!  
¡Soy el viento en que suspiras!  
¡Soy la mar en que naufragas!  
¡Soy la mar en que naufragas!

**Narrador:** ¡Siempre!  
Se naufraga siempre, dice una voz razonable.  
En el palacio de agua, una oración, sobresale.  
Pasó la verde locura de la luna.  
Ahora, con la madrugada, viene la razón de las piedras  
y el verdadero milagro de las aguas.  
Borda el sol flores de bulto y derrama su alegría hasta el fondo  
del barranco.  
Quiere besar al prodigio, que allí quedó bien sembrado.  
La escuela donde se enseña,  
sin esperar a la luna y a plenas luces del día,  
a fugarse a los gitanos, con las pupilas abiertas.

El que más da, más tiene.

Matemáticas de Dios.

El que más da, más tiene.

El que más da, más tiene.

Más tiene...

En el aire, palpitando, la alegría de los cielos y la tierra.

**Mujer (al revés):** En el aire, palpitando, la alegría de los cielos y la tierra.

**Narrador:** Misterio es que la leche brote generosa

**Mujer:** ¡Pero qué *bonico* es mi niño!

¡Ay, Dios mío de mi alma!

¡Si me lo voy a comer!

**Narrador:** Misterio es que el sol levante a la hierba.

Misterio es que se levante el agua.

Malas entrañas y estrellas, ¡dejadla subir!

¡Dejadla bailar!

¡Dejadla sola!

Aquí la tenéis, suspensa.

Suspensa...

Suspensa...

Estancada...

Estancada...

Prisionera en el camarín de su cultura.

Aguaespejo de la vida.

Subir, subir y subir.

Subir, subir y subir.

Hasta caer.

Caer.

Retornar...

¡Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo!

¡Dios!

¡Dios!

¡Amor!

¡Qué ciegas estando tú tan abierto!

**INTERTÍTULO:** Sin fin.

### **ANEXO 3.**

#### **RÓTULOS DE *VIBRACIÓN DE GRANADA***

**RÓTULO:** Fortaleza.

**RÓTULO:** Palacio.

**RÓTULO:** Paraíso.

**RÓTULO:** hace seis siglos fue la Alhambra.

**RÓTULO:** Vibración de Granada.

**RÓTULO:** Sal luna y agua.

**RÓTULO:** Una madrugada

**RÓTULO:** sus manos solas

**RÓTULO:** amortajaban los 19 jazmines de su hija cuajada.

**RÓTULO:** Las moscas ya pueden con su pellejo.

**RÓTULO:** Sal luna y agua.

**RÓTULO:** La ciudad no podía vivir con este sentimiento y cubrió su río.

**RÓTULO:** Pero a los sabios les quedaba un montaje de aljibes y arcángeles.

**RÓTULO:** y los cuajaron de tapias.

**RÓTULO:** Una nueva luz.



## ANEXO 4.

### LOCUCIÓN E INTERTÍTULOS DE *FUEGO EN CASTILLA*

**INTERTÍTULO:** *En España todas las primaveras viene la muerte y levanta las cortinas, Federico García Lorca.*

**INTERTÍTULO:** Tactil-visión del páramo del Espanto

**INTERTÍTULO:** Fuego en Castilla

**INTERTÍTULO:** Ensayo sonámbulo de visión *tactil* en la noche de un mundo palpable

**INTERTÍTULO:** Sobre la clave española de Antonio Almagro, los ritmos castellanos de Vicente Escudero y las imágenes de Alonso Berruguete y Juan de Juni

**INTERTÍTULO:** Una cinegrafía libre de José Val del Omar

**Voz tratada:** Alégrate de poder ser Dios.

**Val del Omar:** La muerte es sólo una palabra, que se queda atrás cuando se ama. El que ama arde. Y el que arde, vuela a la velocidad de la luz. Por que amar es ser lo que se ama.

**INTERTÍTULO:** Sin fin.

